Das Drama „The Puritan".

Eine literarhistorische Untersuchung.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der hohen

philosophischen Fakultät der Kgl. Universität Breslau

vorgelegt

und mit ihrer Genehmigung veröffentlicht

von

Artur Tzeutschler.

Mittwoch, den 27. Oktober 1909, mittags 12 Uhr

im Musiksaale der Universität.

Vortrag:

„Der Puritanismus und das englische Drama im Zeitalter der Elisabeth und der beiden ersten Stuartkönige"

und

Promotion.

Breslau
Buchdruckerei H. Fleischmann
1909.

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät der Königl. Universität Breslau.

Referent: Herr Prof. Dr. **G. Sarrazin**.

Meiner lieben Mutter.



Inhalt.



Benützte Literatur.

---

a. Texte[1]).

Beaumont and Fletcher. Edited by Leo Strachey. Mermaid Series. London.

Brooke, Tucker. The Shakespeare Aprocrypha being a Collection of Fourteen Plays which have been ascribed to Shakespeare. Oxford 1908. Danach sind die Stellen aus *The Puritan* zitiert.

Chapman, George. Works, Poems, and Minor Translations. London 1875.

Day, John. Works. Now first collected with an Introduction by A. H. Bullen. 1881.

Dekker, Thomas. Dramatic Works. Now first collected with Illustrative Notes and a Memoir of the Author in 4 vols. London. John Pearson 1873.

[Dodsley]. A Select Collection of Old Plays in 12 vols. A New Edition with Additional Notes and Corrections, by the Late Isaac Reed, Octavius Gilchrist, And the Editor. London 1825.

Globe Edition, Works of William Shakespeare. Edited by Clark and Wright. London 1895.

Hazlitt, William. The Doubtful Plays of William Shakespeare. London 1887.

Heywood, Thomas. Dramatic Works. Now first collected with Illustrative Notes and a Momoir of the Author in 6 vols. London John Pearson 1874.

Hopkinson, A. F. Shakespeare's Doubtful Plays. Edited with an Introduction to Each Play. London 1891—1895. 8°. Band 3 euthält *The Puritan*. — London 1894.

---

[1]) Ein vollständiges Verzeichnis der Texte von *The Puritan* befindet sich in Brooke „The Shakespeare Apocrypha“, p. 446.

Jonson, Ben. Works. With Notes Critical and Explanatory and a Biographical Memoir by W. Gifford. Esq. With Introduction and Appendices by Lieut.-Col. F. Cunningham. In 9 vols. London 1875.

[Malone's] Supplement to the Edition of Shakespeare's Plays Published in 1778 by Samuel Johnson and George Steevens. In two vols. London 1780. 8⁰.

Marston, John. Works. Edited by A. H. Bullen. In three vols. London 1887.

Middleton, Thomas. Works. Edited by A. H. Bullen. In eight vols. London 1885. 8⁰.

Peele, George. Works. Edited by Alexander Dyce. Second Edition in two vols. London 1829.

b. Historisches und Kritisches.

Aronstein, Ph. John Marston als Dramatiker. E St XX pp. 377—396. XXI pp 28—79.

Carpenter, F. J. Metaphor and Simile in the Minor Elizabethan Drama. Diss. Chicago 1895.

Collier, John Payne. The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare, and Annals of the Stage to the Restoration. London 1879.

Courthope, W. C. A History of English Poetry. Vol. IV. London 1903.

Dictionary of National Biography. vol. XXXVI. Artikel über Marston von A. H. B[ullen]. vol. XXXVII. Artikel über Middleton von L. H. H[erford].

Encyclopaedia Britannica. Band XVI der 9. Ausgabe. Anonymer Artikel über Middleton.

Fischer, Dr. Rudolf. Thomas Middleton, eine literarhistorische Skizze. Festschrift zum VIII. allgemeinen deutschen Neuphilologentage in Wien. p. 107 ff.

Fleay, Fred. Gard. A Biographical Chronicle of the English Drama 1559—1642. London 1891.

Franz, W. Shakespeare Grammatik. Zweite Auflage wesentlich vermehrt und verbessert. Heidelberg 1909.

Hatcher, Orie Latham. John Fletcher. A Study in Dramatic Method. Diss. Chicago 1905.

Jung, Hugo. Das Verhältnis Thomas Middleton's zu Shakspere. Münchner Beiträge zur romantischen und englischen Philologie, herausgegeben von H. Breymann und I. Schick. XXIX. 1904. Besprochen von Koeppel, Anglia Beiblatt XV. 101 ff.

Koeppel, Emil. Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's. Münchner Beiträge . . . XI. 1895.

Koeppel, Emil. Studien über Skakespeares Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker, in W. Bang: „Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas.“ 9. Band.

Luick. Zur Geschichte des englischen Dramas im XVI. Jahrhundert. Sonderabdruck aus „Forschungen zur neuen Literaturgeschichte.“ Festgabe für Richard Heinzel.

Maas, Hermann. Aeussere Geschichte der englischen Theatertruppen in dem Zeitraum von 1559 bis 1642. Band 19 der „Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas.“ Herausgeg. von W. Bang. 1907.

Neubner, Alfred. Missachtete Shakespeare-Dramen. Eine literarhistorisch-kritische Untersuchung. Berlin 1907.

Rapp, Moritz. Studien über das englische Theater. Tübingen 1862.

Saintsbury, George. A History of Elisabethan Literature. London 1901.

Sarrazin, Gregor. Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. Stilgeschichtliche Studien. Berlin 1906.

Schipper, Dr. J. Englische Metrik. Zweiter Theil: Neuenglische Metrik. Bonn 1888.

Schlegel, August Wilhelm von. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Dritte Ausgabe besorgt von Eduard Bücking. In 2 Teilen. Leipzig 1846.

Schmidt, Alexander. Shakespeare-Lexikon. Third Edition revised and enlarged by Gregor Sarrazin. Berlin 1902.

Scholten, Wilhelm von. Metrische Untersuchungen zu John Marston's Trauerspielen. Diss. Halle 1886.

Schulz, Otto. Ueber den Blankvers in den Dramen Thomas Middleton's. Diss. Halle 1892.

Swinburne, A. Ch. „Thomas Middleton“ in „The Nineteenth Century“ Vol. XIXa pp. 138—153. 1886.

Ward, Adolphus William. History of English Dramatic Literature. In three Volumes. New Edition. London 1899.

Wurzbach, Wolfgang von. John Marston. Jb. D. S. G XXXIII. (1897) pp. 85—120.



Einleitung.

Das Drama *The Puritan* wurde am 6. August 1607 in das Stationers' Register von G. Eld eingetragen und erschien in demselben Jahre unter dem Titel: *The Puritaine or the Widdow of Watling-streete. Acted by the Children of Paules. Written by W. S. Imprinted at London by G. Eld. 1607.*

Dadurch, dass jenes „W. S." als William Shakespeare gedeutet wurde und das Drama in der dritten und vierten Folioausgabe unter seinen Werken Aufnahme fand (1664 und 1685), hat es oft das Interesse der Literarhistoriker auf sich gelenkt. Die Frage nach dem Verfasser wurde immer wieder aufgeworfen, nachdem man bald die Unmöglichkeit eingesehen hatte, Shakespeare für dieses Stück verantwortlich zu machen. Viele Hypothesen sind in dieser Hinsicht aufgestellt worden; manche mit solcher Bestimmtheit, dass der Verfasser der vorliegenden Arbeit glaubte, durch eine Einzeluntersuchung die eine oder andere bestätigen zu können. — Eine genaue Vergleichung hat zu dem entgegengesetzten Resultate geführt. Keine der bestehenden Hypothesen lässt sich aufrechterhalten, und es ist auch vor der Hand nicht möglich, eine andere aufzustellen. So musste die Arbeit in einem andern Sinne durchgeführt werden, als sie begonnen worden war, und anstatt ein positives Ergebnis an den Tag zu fördern, musste sie sich mit einem negativen Resultat begnügen.

I. Kapitel.

Analyse des Stückes.

1. Inhaltsangabe.

Akt I. George Pyeboard, ein verbummelter Student, der von der Universität verwiesen worden ist, angeblich weil er einen Käse gestohlen hat, muss jetzt, nachdem er seinen gelehrten Beruf verfehlt hat, durch allerlei Gaunerstückchen sein Fortkommen suchen. Als nächstes Opfer seiner Betrügereien hat er sich eine Puritaner-Witwe und deren Familienkreis ausersehen, zu dem ausser den beiden Töchtern Frances und Moll und einem leichtsinnigen Sohne, namens Edmond, auch Sir Godfrey, der Bruder des kürzlich verstorbenen Gemahls der Puritanerin, gezählt wird. Um in dieser Familie als Wahrsager auftreten zu können, bereitet George einige Ereignisse vor, deren Eintreffen er dann vorher verkünden will. Er veranlasst seine beiden Genossen, den Soldaten Skirmish und den Korporal Oath, einen Streit vor der Tür der Witwe zu fingieren. Ausserdem gibt er dem Soldaten die heimliche Anweisung, seinen Gegner leicht zu verletzen. — Einen einfältigen Diener der Puritanerin, mit Namen Nicholas St. Antlings, überredet er, eine Sir Godfrey gehörige, schwere, goldne Kette zu entwenden und im Garten zu verbergen.

Akt II. Nach diesen Vorbereitungen führt George sich als Wahrsager bei der Puritanerin ein. Er erzählt ihr, dass ihr verstorbener Gemahl sich im Fegefeuer befinde und ewig dort bleiben müsse, wenn nicht sie und ihre älteste Tochter

Frances — die beide sich gegen eine Ehe sträuben — sich so bald wie möglich verheirateten; die jüngere Tochter Moll aber — deren Sinn auf eine baldige Ehe steht — diesen Gedanken ganz aufgäbe. Um seinen Anspruch, dass sich ihm Zukünftiges und Übersinnliches offenbare, glaubhaft zu machen, prophezeit er den Verlust der Kette und ein blutiges Renkontre, das mit dem Tode eines der Streitenden enden würde. — Sollten sich die vorhergesagten Tatsachen nicht verwirklichen, dann würde die Mutter und die älteste Tochter wahnsinnig werden und sich den Leuten nackt zeigen, die jüngste Tochter aber alsbald verstummen. — Indem er so in zwei Alternativen Wirkliches mit Übersinnlichem vermengt und bange Furcht für die Zukunft erweckt, gelingt es ihm, in den Köpfen von Mutter und Töchtern grösste Verwirrung und schlimmsten Aberglauben hervorzurufen. — Die Ereignisse treffen auch wirklich zum Teil so ein, wie er sie vorausgesagt hat. Nicholas St. Antlings verbirgt die Kette im Garten, und Skirmish (Akt III) verletzt nach einem geringfügigen Wortwechsel den Oath am Bein. George, der sich unter die Kämpfenden mengt, gibt dem Verwundeten einen Schlaftrunk ein, so dass er für tot davongetragen wird.

Zugleich aber hat sich Pyeboard ein anderes Stückchen ausgedacht. Sein Freund Kapitän Idle, ein Strassenräuber, ist wegen eines Überfalls ins Gefängnis gesperrt worden, und nach den Gesetzen wartet seiner der Galgen. Diesen zu befreien, ist Georgs nächster Wunsch, und Sir Godfrey, der wegen des Verlustes seiner Kette in grösste Aufregung geraten ist, hat er sich zum Werkzeug ausersehen. Diesem — so hat es Pyeboard veranlasst — erzählt nun Nicholas, er habe einen Verwandten (eben jenen Idle), der ein geschickter Zauberer sei und die Kette herbeischaffen könne. Augenblicklich befinde er sich wegen eines kleinen Vergehens im Gefängnis, aus dem er dann von Sir Godfrey befreit werden müsse. Dieser geht gern darauf ein und bezahlt eine Summe Geldes, um seine Freilassung zu bewirken. — Alles geht vorzüglich.

Da scheint ein böser Zufall alle schönen Pläne vernichten zu wollen. Als Pyeboard zu seinem Freunde eilen will, um ihn für die Rolle eines Zauberers vorzubereiten, wird er auf Veranlassung seiner Wirtin, der er „vier Pfund, fünf Schillinge und fünf Pence“ schuldet, von Bütteln aufgegriffen, um ins Schuldgefängnis gebracht zu werden. Seine Lage ist verzweifelt; denn einmal gefangen gesetzt, hat er bei seinen vielen Schulden keine Aussicht, bei Lebzeiten wieder befreit zu werden. Da gibt ihm der brennende Wunsch nach Rettung einen Plan ein.

„Wenn ihr mir nicht in den Weg gekommen wäret, so hätte ich alsbald fünf Pfund für die Ausführung eines Maskenspiels, das auf diesem Blatt Papier aufgezeichnet ist, bekommen“. Die Häscher willigen darein, ihn zu dem Hause eines vornehmen Herrn zu begleiten, unter der Bedingung, dass nach Befriedigung der Ansprüche der Wirtin das, was von den fünf Pfund übrig bleibt, ihr Gewinn sein soll. George führt sie zu einem Hause in der nächsten Strasse, und während die Beamten glauben, er bespräche sich mit dem Eigentümer des Hauses wegen des Maskenspiels, klärt Pyeboard ihm seine Situation auf und bittet um die Erlaubnis, zu einer Hintertür hinausgehen zu dürfen. Dem gutmütigen Herrn gefällt der Spass, und George entkommt.

Akt IV. Nun machen sich die beiden Freunde, die inzwischen in einer im Gefängnis stattgefundenen Unterredung alles verabredet haben, an das Geschäft des Zauberns. In dem Hause der Puritaner findet die Hokuspokusscene statt, in der Idle mit lauter Stimme eine Menge unsinniger Wörter ausruft und Pyeboard ihm in verstellter Sprache antwortet — zum grössten Entsetzen der an der Tür lauschenden Puritaner und zur höchsten Belustigung des Publikums. Zum Schluss verkündet der Kapitän dem erstaunten Sir Godfrey, dass der Teufel die Kette in den Garten niedergelegt habe, wo sie auch richtig gefunden wird.

Wenn das Glück dem Wahrsager und dem Zauberer bisher in allen Unternehmungen günstig gewesen ist, so

bleibt es ihnen vorläufig auch weiter treu und vergönnt ihnen, den letzten Trumpf auszuspielen.

Oath wird noch immer für tot und Skirmish für seinen Mörder gehalten. In gemeinsamem Zuge soll der eine nach dem Friedhofe, der andere zum Richtplatz gebracht werden. Pyeboard tritt dem Zuge in dem Augenblick entgegen, wo nach seiner Berechnung der Schlaftrunk bei Oath unwirksam werden muss. Der Scheintote erwacht auch im richtigen Zeitpunkte und George gibt sich den Anschein, als habe er ihn wieder zum Leben erweckt. Damit fällt auch die Anklage des Mordes und Skirmish wird befreit. —

Das würdige Freundespaar hat jetzt den Gipfelpunkt des Glückes erreicht. Durch ihre Erfolge haben sie alle Augen geblendet und die Achtung der Männer und noch mehr die Neigung der Frauen erworben. Die Witwe gesteht Pyeboard, dass ihr Herz ihm gehöre, und Frances ist in Liebe für den Kapitän entbrannt. — Zwei andere Freier, die sich um Mutter und Tochter beworben haben, müssen den beiden Abenteurern weichen. Nur die jüngere Tochter Moll bleibt ihrem Liebhaber Sir John Pennydub treu. (Akt V). Die Hochzeit wird alsbald gerüstet, und am nächsten Morgen soll die Feier stattfinden. Aber Pyeboard hat in seinem unverdienten Glück seine alten Freunde, die ihm zum Erfolge behilflich waren, vergessen. Skirmish glaubt sich für seine Dienste nicht genügend belohnt und teilt die Betrügereien in allen Einzelheiten dem abgewiesenen Freier der Witwe mit. Dieser veranlasst einen befreundeten Edelmann, die Puritanerin über den wahren Charakter der Bräutigams aufzuklären. Gerade als der Brautzug sich zur Kirche bewegen will, tritt der Edelmann ihnen entgegen und enthüllt alle Schandtaten der betrügerischen Gesellen. Zugleich weist er auf die guten Eigenschaften, besonders auf die Beständigkeit der abgewiesenen Freier hin. Sie werden jetzt in Gnaden aufgenommen und mit ihnen der unterbrochene Gang zum Altar fortgesetzt. Auch Moll und Pennydub schliessen sich an, um den Segen für ihre Ehe zu erhalten.

2. Die Handlung.

Das Drama ist ein Intriguenstück, denn der Held ist ein Ränke schmiedender Schlaukopf, der durch die Einfädlung und Weiterführung seiner Pläne fast ausschliesslich die Handlung beherrscht. So bleibt für eine Nebenhandlung kein Raum; die Scenen mit den Freiern enthalten zu wenig Geschehnisse, als dass sie den Namen einer solchen verdienen könnten, und sind als episodisches Beiwerk aufzufassen, das nur zur Illustration des Ganzen dient. Die Ereignisse spielen sich in rascher Folge ab, und nur ein retardierendes Moment (III,3 und 4) und einige komische Intermezzi hemmen zeitweilig den raschen Lauf. Die Handlung bewegt sich so gradlinig nach ihrem Endziel hin, dass sie uns beinahe arm und nüchtern erscheint. —

Sie ist gut exponiert, und auch die einzelnen Situationen sind meist genügend vorbereitet. Doch finden sich einige Inkonsequenzen.

In III. 4. 18 fragt Pyeboard:

Seriant and Yeoman, how doe you like this house?

Er richtet sich also an einen sergeant und den yeoman, während doch III. 3. 75 der yeoman weggeschickt wurde, und nur die beiden sergeants zurückgeblieben waren.

Unwahrscheinlich ist ferner die Zeitangabe III. 4. 173: *hees gon aboue an houre agoe.*

George Steevens bemerkt dazu:

„The poet aught rather to have written 'above a quarter of an hour ago', which is the utmost that by any stretch of imagination can be supposed to have elapsed since Pyeboard retired".

Die Einführung des Edelmanns am Schluss des Stückes, der wie ein deus ex machina die Betrüger auf offner Strasse entlarvt und den verschmähten Liebhabern geneigtes Gehör verschafft, erscheint gewaltsam und der ganze Schluss dadurch übereilt.

Oft führt uns der Dichter den Fortgang der Handlung nicht in Dialogform vor, sondern er bedient sich dazu des bequemeren Monologes, in welchem er seltner den Stimmungsgehalt, als vielmehr reale Vorgänge dem Publikum ver-

deutlicht. Unser Verfasser zeigt eine solche Vorliebe für Monologe, dass er sie mitunter in fehlerhafter Weise anhäuft. So lässt er am Schluss der ersten Scene des ersten Aktes jede der drei Personen, die sich auf der Bühne befinden, vor ihrem Abgange hintereinander ein längeres Selbstgespräch halten.

Fehlerhaft ist endlich die gar zu grosse Verschiedenheit in der Länge der einzelnen Akte. Der erste und der dritte sind im Vergleich zu den übrigen zu lang. Der dritte Aufzug ist mit 897 Zeilen dreieinhalb mal so lang wie der fünfte (248 Zeilen), mehr als doppelt so lang wie der zweite (367 Zeilen) und gerade zwei mal so gross wie der vierte (456 Zeilen).

3. Die Charaktere.

Die Charaktere sind nur in Umrissen gezeichnet, und auch diese sind nicht immer klar erkennbar; nirgends ist eine Tiefe der Auffassung vorhanden. Die Hauptpersonen werden nur in Dumme (die Puritaner) und Schlaue (deren Gegenpartei) eingeteilt.

Bei George Pyeboard findet sich ein verheissungsvoller Ansatz zu individueller Charakterzeichnung bei seinem ersten Auftreten (A. I Sc. 2). Bemerkenswert ist hier die witzig-skurrile Ausdruckweise und Lebensmoral, die „Mischung von Melancholie und Witz, Galgenhumor und philosophischen Reflexionen“ [1]). Sobald er handelnd auftritt, verblassen diese Züge. Im weiteren Verlauf des Stückes erschöpft sich die Charakterisierung seiner Person in der Darstellung seiner nie versagenden Schlauheit und der Skrupellosigkeit, mit der er alle denkbaren Mittel erfasst, wenn es gilt, sich und seine Freunde aus der Bedrängnis zu erretten. Seine Helfershelfer sind farblose Abbilder dieser Hauptperson: weniger schlau, aber ebenso spitzbübisch. — Diese Figur des leichtlebigen Taugenichtses, des Gaunerlebemannes (the clever scape grace), der nie Geld hat und sich immer

---

[1]) Sarrazin, Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. S. 160.

amüsiert, der ehrsame Bürger betrügt und deren Frauen betört, der fortwährend in Verlegenheit gerät, aber sich immer wieder daraus zu befreien weiss, ist die Lieblingsfigur der damaligen realistischen Komödie. Wir begegnen ihr in den Dramen Middletons, Marstons und namentlich Fletchers.

Bei den Puritanerdienern treten Buchstabenglauben und Heuchelei in ihrer ganzen Lächerlichkeit hervor. Als ihr Hauptvertreter muss Nicholas bezeichnet werden, der diese Eigenschaften am deutlichsten zeigt. Äusserlich versucht der Verfasser die Puritaner, und besonders die Diener, von den übrigen Personen durch ihre Sprechweise zu unterscheiden, indem er ihnen wiederholt dieselben Redensarten in den Mund legt: indeed la, truely la, je einmal why la (IV. 2. 40) und thank you la (III. 5. 345), ferner quoth a (= quoth he) und das salbungsvolle verily[1]).

Auch die weiblichen Charaktere sind ohne scharf begrenzte Individualität. Am frischesten ist die Figur der eitlen, hoffährtigen Moll gezeichnet, in ihrer Sehnsucht nach „einem Wagen, der von zwei weissen Pferden mit schwarzen Federn gezogen wird, einem Lakai, der davor herläuft und Dienern in bunten Livreen, die hinterdrein kommen".

Die Puritaner sind zu einfältig, als dass wir ihnen ein wenig Sympathie entgegenbringen könnten, und ebenso sind die Mitglieder der Gegenpartei bei aller Klugheit

---

[1]) Diese Redensarten begegnen uns auch häufig in *Bartholomew-Fair* von Ben Jonson und sind hier ebenfalls für die Puritaner charakteristisch, ebenso in *The Muses Lookingglass* von Randolph (Old Plays vol. IX, p. 219). — In Dekkers Komödien werden sie auch einige male von Nichtpuritanern gebraucht:

Satiromastix, vol. I p. 196.

As God sa me la.

p. 227 As God saue me la.

Westward Hoe (von Dekker und Webster) vol. II p. 357.

You cannot enter, indeed la.

In *The Honest Whore* (von Dekker), zweiter Teil, p. 129 sagt der irische footman: yfaat la (= in faith la).

moralisch zu sehr verkommen. Das eigentlich menschliche Interesse, mit dem Shakespeare seine Gestalten zu beleben wusste, geht den Personen unseres Dramas ab. Vergeblich sehen wir uns nach einer Gestalt um, bei der wir mit Wohlgefallen verweilen könnten.

4. Sprache und Versbau.

Die Sprache lehnt sich so eng wie möglich an die Umgangssprache des täglichen Lebens an. Nirgends finden wir eine Spur poetischer Schönheit, auch nicht in den jambischen Fünffüsslern. Metaphern und Vergleichen begegnen wir äusserst selten, und nur einige wenige zeugen von natürlicher Anschaulichkeit, z. B.

II. 1. 159. *I should laugh now, if this blunt fellow should put 'em all by side the stirrop, and vault into the saddle himselfe.*

III. 3. 96. *hot Yron gnaw their fists! they haue strucke a Feuer into my shoulder, which I shall nere shake out again. . .*

III. 5. 185. *the excuse stucke vpon my toung like Ship-pitch vpon a Mariners gowne, not to come off in hast*

Andere muten uns um so abgeschmackter an, wenn z. B. die Witwe sagt, dass durch den Tod ihres Mannes mit ihm alle Ehrlichkeit zu Ton (= Erde) geworden sei. I. 1. 140.

Away,
All honesty with him is turned to clay. .

oder wenn Frank ihre Mutter auffordert, „mit ihren Augen Waffenstillstand zu schliessen“. I. 1. 65.

Deare mother, pray cease; half your Teares suffize.
Tis time for you to take truce with youre eyes.

Damit ist auch die Zahl der in *The Puritan* vorkommenden Bilder und Vergleiche ziemlich erschöpft.

Der Stil versucht sich gar zu sehr dem Realistischen zu nähern. Kurze Sätze, ohne Verbindung aneinandergereiht, Ausrufe und Wiederholungen sind charakteristisch, auch

wenn es sich nicht um aufgeregte Scenen handelt. Vgl. I. 1. 11.

Sir Godfrey: — he was my brother, as right, as right.

Widdow: O I shall never forget him, never for get him; he was a man so well giuen to a woman — oh!

oder I. 1. 88.

go too, bee of good comfort, I say: leaue snobbing and weeping — Yet, my brother was a kind-hearted man — I would not haue the Elfe see mee now! — Come, pluck vp a womans heart — here stands your Daughters. .

oder I. 2. 6.

Pyeboard: Where be your Muskets, Caleiuers and Hot-shots? in Long-lane, at Pawne, at Pawne. Now keys are your only guns, key-guns, key-guns & Bawdes the Gunners.

Bemerkenswert ist die drei- und mehrmalige Wiederholung eines Wortes, meist als Ausdruck der Ungeduld und des Wunsches, mit der Absicht, zum schnellen Handeln anzuspornen; z. B. IV. 2. 159.

Sir Godfrey: sing Sister, I warrant you that will keepe him out: quickly, quickly, quickly.

Pyeb.: So, so, so, Ile release thee.

III. 5. 285.

Sir Godfrey: I, I, I; twill, twill, twill.

Pyeboard: Stay, stay, stay.

Vergl. ferner I. 4. 275; III. 5. 87; IV. 2. 121; V. 1. 21.

Da diese Ausdrucksformen sich bei verschiedenen Personen vorfinden, so sind sie nicht etwa als Charakterisierung der Sprechweise einer bestimmten Person anzusehen, sondern wir haben es mit einer Manier des Dichters zu tun[1]).

---

[1]) Diese Ausdruckweise findet sich auch sonst in den Dramen jener Zeit. Vgl. z. B. *The Merry Devill of Edmonton* V. 1. 31 (Brooke, Shakespeare Apocrypha. p. 281).

Here, here, hee's here, hee's here. Good morrow, Frier, good morrow, gentle Frier;

Vergl. ferner *Satiromastix* von Dekker; works, vol. I. p 188, 189. 242. — *The Phoenix* von Middleton, IV. 1. 101—108.

Deshalb vermag auch Bertram Dobell, der diese Stileigentümlichkeit als Hauptbeweisgrund dafür angibt, dass George Wilkins der

Die Modekrankheit der Zeit, die Anwendung häufiger Wortspielereien, grassiert in unserm Drama besonders stark.

Vor allem sucht der Verfasser durch ausserordentlich zahlreiche Interjektionen, Beteuerungen, Adverbien der Versicherung, Füllwörter etc. der Sprache ein realistisches Gepräge zu geben. Er bedient sich dazu meist der farblosen Interjektionen o und why. Als adverbielle Ausdrücke der Versicherung wendet er an: i' faith (auch faith, by my fay III. 3. 532, by my faith III. 5. 47), troth (by my troth, a my troth, in troth), forsooth, ferner recht häufig I warrant, seltner be sure of it, I tro (= I trow), ber-lady und by yon blue welkin (III. 1. 56).

Als charakteristisches Beispiel möge folgende Stelle dienen IV. 2. 219—226:

Pyeboard: Faith, maister Edmond, tis but your conceite.

Edm. I would you could make me beleeue that, ifaith. Why, do you thinke I cannot smell his sauour from another? yet I take it kindly from you, because you would not put me in a feare, ifaith; a my troth, I shal loue you for this the longest day of my life.

Recht zahlreich sind die Ausrufe, durch die Geringschätzung, Verachtung und im Zusammenhange damit Abweisung ausgedrückt wird: Fieh, fuh (fooh, foh, fagh, faw), mum (3 mal) pish, pshaw, puh, tuh (1 mal), tut tut (1 mal). — Marry (nach dem Namen der heiligen Jungfrau) und mass („bei der heiligen Messe") haben ihren ursprünglichen Charakter als Beteuerung ganz verloren. Mass wird gebraucht bei erleichtertem Aufatmen, ferner um ein Aufmerken anzudeuten. Marry drückt Zustimmung und Bestätigung aus. III. 3. 31.

Puttock: No no, he weares no weapon.

Rauenshaw: Masse, I am right glad of that.

III. 4. 39. *masse, here he comes.*

Verfasser von *A Yorkshire Tragedy* ist, uns nicht recht von der Stichhaltigkeit seiner Hypothese zu überzeugen. (Notes and Queries, Tenth Series VI p. 41).

III. 5. 323. *Edmund: Coniuring! do you meane to coniure at our house to morrow, sir?*

Cap: Marry, do I, sir: tis my intent, young gentleman.

Zur Aufmunterung wird gewöhnlich go to angewandt. How now (recht häufig), what, law (1 mal) drücken Überraschung aus. Pah, pah dient zur Beschwichtigung V. 4. 109:

I know not with what face.

Nobleman: Pah, pah! why, with your owne face; they desire no other.

Unter den Verwünschungen steht in Bezug auf Häufigkeit an erster Stelle sfoot; ferner kommen vor slid, sbloud, zounes und IV. 2. 27 coades (eine seltsame Entstellung des Wortes „God“)[1]. Einige sonst selten angewandte Interjektionen seien noch erwähnt: Blurt blurt (1 mal) wird in ungeduldiger Abweisung ausgerufen.

IV. 2. 177. *Blurt, blurt! theirs (= there is) nothing remaines to put thee to paine now, Captaine.*

Whew (1 mal), das gewöhnlich Staunen und Schrecken ausdrückt, dient, abweichend von seiner sonstigen Verwendungsweise, zum Anrufe. V. 2. 1.

Penidub: Whewh, Mistris Mol, Mistris Mol.

Mol: Who's there?

Pen: Tis I.

In derselben Bedeutung begegnet einmal whist (III. 3. 23).

Indeed la, truly la und verily sind Ausdrucksweisen, die häufig in die Reden der Puritaner eingestreut sind, um ihnen einen pedantisch-komischen Anstrich zu verleihen (Vgl. p. 8).

Um einen Begriff davon zu geben, wie ausserordentlich zahlreich die Interjektionen und Beteuerungen angewandt sind, ist ihr Vorkommen in der zweiten Scene des vierten Aktes, die 317 Zeilen lang ist, zahlenmässig festgelegt worden. Es erscheinen o 23 mal, why 11 mal, ifaith (faith) 8 mal, I warrant 5 mal, fuh (foh) 4 mal, how now, sfoote.

[1]) Swaen, Figures of Imprecation E St XXIV, 42.

troth je 3 mal, blurt blurt, coades, fie, forsooth, go to, masse, puh, push je einmal.

Stilistisch bemerkenswert sind einige Redensarten, denen man sonst selten begegnet:

III. 5. 270. *simply tho I stand here, I was he that lost it.*

IV. 2. 74. *I can tell you, Captaine, simply tho it lies here, tis the fayrest Roome in my Mothers house.*

Steevens führt dazu eine Parallelstelle aus den Merry Wives an.

He's a justice of peace in his country, simplie though I stand here.

Aehnlich ist die Redensart: *as simple as I stand here* aus *Every Man in his Humour* I. 1. (Jonson, Works vol. I. p. 12).

Auf eine Behauptung einer Person, die einem Andern überraschend erscheint, antwortet dieser mit what und einer negativen Frage, in der der Verbalbegriff des Hauptsatzes durch ein Hilfsverbum ausgedrückt wird (dem deutschen „Nein was du sagst!“ ungefähr entsprechend).

III. 4. 179. *Puttock: He was our prisoner, sir; we did arrest him.*

Gentleman: What! he was not!

IV. 2. 9. *he sayes he will fetch Sir Godfreys Chaine agen, if it hang betweene heauen and earth.*

Widdow: What he will not?

IV. 2. 240. *I could but florish my wand thrice ore your head, and charme you invisible.*

Edmund: What you could not.

IV. 3. 5. *Widdow: O lamentable seeing! these were those Brothers, that fought and bled before our doore.*

Sir Godf.: What, they were not, Sister?

Die Häufigkeit dieser Redensart ist um so auffallender, als sie sich sonst kaum findet. Einmal kommt sie bei Ben Jonson vor, ohne vorgesetztes what.

The Silent Woman II. 2. vol. III p. 366.

I have been with thy virtuous uncle, and I have broke that match. Dauphine: Y*ou have not, I hope.*

In diesen Beispielen drückt not einen leisen Zweifel aus, der sich aus der Überraschung erklärt. Es soll aber nicht der Inhalt des Satzes verneint werden. Ähnlich verhält es sich in einem Falle mit no, das ironisch gemeint ist und das Gegenteil einer Verneinung besagt. I. 4. 182:

here's no notable gullery.

Gemeint ist, dass die Schurkerei hier recht sehr ihr Wesen treibt. Vgl. auch *The Taming of the Shrew* I. 2. 138:

here's no knavery!

Derselbe Ausdruck begegnet auch in *The Shoemaker's Holiday* von Dekker, vol. I p. 28 und in *The Merry Devil of Edmonton* III. 1. 91 (Brooke, Shakesp.-Apoc. p. 275). Ähnliche Redensarten sind durchaus nicht selten: Here's no villany, here's no foppery, here's no Judas, etc.

Im folgenden Abschnitt sollen einige **syntaktische** Bemerkungen niedergelegt werden. Dieselben beziehen sich namentlich auf die Fälle, in denen die Sprache des Dramas von den allgemein giltigen Regeln jener Zeit abweicht, und dann auf diejenigen, in denen sie innerhalb des grossen Spielraums der Shakespearischen und der zeitgenössischen Syntax sich ganz bestimmten Regeln unterwirft[1]).

Der Artikel ist ausgelassen bei Ortsbestimmungen, auch wenn darauf ein determinierendes Komplement folgt. I. 1. 101 (im Verse)

And that same part of Quire wheron I tread
To such intent, O may it be my grave.
(Malone: o' the choir).

IV. 3. 90. *weele ha the ghost ith white sheet sit at vpper end a'th Table. (at the upper Mal.)*[2]);

ferner bei adverbiellen Redewendungen: „zur Tür hinaus" heisst *„out at (of) door."*

[1]) Als Grundlage für die Ausführung diente die Shakesp.-Gram. von W. Franz. 2. Auflage.

[2]) „At" ist hier jedenfalls Verkürzung von „atte".

I. 4. 193. *When thou hast the chaine, do but conuay it out at back-doore into the Garden (Hazlitt: at a back-door).*

III. 4. 83. *to let one of your men put me out at back-doore (Hazlitt: at a back-door).*

III. 4. 131. *if wee could see men peepe out of doore in em.*

Entsprechend modernem at home, at church wird auch at tavern gebraucht:

III. 4. 102. *thou shalt discourse it to vs at Tauerne anon, wilt thou?*

Pronomen. In der älteren Sprache heisst das Reflexivum neben myself, thyself etc. auch me, thee. In *The Puritan* kommen diese Formen des Personalpronomens nur in Verbindung mit den Verben to fear, to hie und to remember vor.

To hie wird auch sonst nur mit me, thee etc. verbunden.

I. 4. 17. *and I feare mee, my penaltie will be ordinarie and common too.*

I. 4. 32. *that I feare mee, I shall daunce after their pipe for it.*

Ebenso III. 3. 99, IV. 2. 138.

IV. 2. 265. *and now I remember mee.*

V. 1. 7. *Hie thee, tis past fiue.*

Das Verbum to get, das bei Shakespeare nur in Verbindung mit dem einfachen Pronomen vorkommt, hat im Puritanerdrama das zusammengesetzte Fürwort bei sich:

II. 1. 351. *and so shall I get my selfe into a most admired opinion.*

Die Form theirselves, die bei Shakespeare nicht belegt ist, ist einmal vorhanden.

V. 3. 9. *to aduance their selues.*

Das Possessiv-Pronomen wird mitunter umschrieben durch of mit dem Personal-Pronomen:

II. 1. 176. *nor did I euer know the Husband of you and Father of them.*

Die Konstruktion von dem Typus a friend of ours kommt häufig vor, während die Verbindung des Demonstrativs

mit dem Possessiv-Pronomen (this his mock) im Drama nicht belegt ist (Shak. Gr. § 331, p. 290), ebensowenig wie die Zusammenstellung eines Substantivs, eines Personen- oder Eigennamens, mit folgendem his (Cuntius his house) Sh. Gr. § 332, p. 291.

III. 4. 166. *wee are bould to stay for a friend of ours.*

Ungenaue relativische Anknüpfung durch where findet sich zweimal, und zwar im Munde des ungebildeten Puttock:

III. 3. 1. *His Hostesse where he lies will trust him no longer.*

Ebenso III. 3. 81.

Von dem unbestimmten Pronomen verdient der absolute Gebrauch von any = anything Beachtung. Diese Gebrauchsweise scheint Shakespeare fremd zu sein, da sie bei Franz nicht erwähnt ist, (dagegen some = something; Franz. Sh.-Gram. § 354 p. 319).

III. 5. 336. *but can you fetch any that is lost?*

Captain: Oh, anything thats lost.

In der Antwort erscheint also anything.

Als Adverbium der Bejahung ist fast ausschliesslich ay gebraucht, yes erscheint nur an drei Stellen, und zwar in der Emphase oder in besonders gemessener Sprechweise. Z. B. III. 4. 3: ein fremder Herr tritt dem Diener gegenüber:

Pyeboard: A few friends here: — pray is the Gentleman your maister within?

Servant: Yes, is your business to him?

Pyb.: I (= ay), he knows it. when he sees me.

Ser.: I (= ay), by my troth, sir, pray come neere.

Auf das förmliche yes des Dieners antwortet Pyeboard mit ay, und auch jener, sobald er erfährt, dass er es mit einem Bekannten des Hauses zu tun hat, geht von yes zu ay über.

Emphatische Bejahung:

III. 5. 84. *haue you neuer seene a stalking-stamping Player, that will raise a tempest with his toung, and thunder with his heeles?*

Cap. O yes, yes, yes, often, often.

IV. 2. 31. *kisse the gentleman for once.*

Frank. Yes, forsooth.

Die Präposition against erscheint zweimal in Verbindung mit to rail als again, ein Gebrauch, der bei Sh. nicht belegt ist. Wie es scheint, ist es ein beabsichtigter Vulgarismus.

I. 4. 208. *our Parson railes againe Plaiers mightily.*

III. 3. 60. *youle rayle againe Sariants.*

In den übrigen Fällen findet sich den Regeln entsprechend against.

III. 2. 37. *Widow. Oh, brother, who can be < guarded > against a misfortune.*

Das Verbum to think ist immer mit der Präposition upon gebraucht, gleichgiltig, ob es „nachdenken über“ oder „denken an“ bedeutet, während in der übrigen Literatur jener Zeit to think of vorherrschend ist.

III. 5. 105. *to think vpon some disaster.*

III. 5. 111. *Why then thinke vpon going to hanging else.*

In beiden Beispielen heisst es „denken an“, im folgenden „nachdenken über“:

III. 4. 62. *I beseech you, vouchsafe but to fauour that meanes of my escape, which I haue already thought vpon.*

Die Präposition upon folgt auch auf to take heed acht geben auf, anstelle von modernem to take heed to. Bei Shakespeare begegnet take heed of, take heed to (Sh. Lexikon unter heed).

II. 1. 291. *take heed upon your liues.*

„to have (take) care acht geben“ hat die Präposition to nach sich, anstelle von modernem of (bei Sh. have (a) care of; Sh.-Lex.).

III. 3. 59. *haue care to his armes.*

Die Konjunktion that wird oft ausgelassen; das Bestreben des Verfassers, sich der Konversationssprache zu bedienen, tritt auch hierin hervor.

IV. 2. 291. *my joy is such, I know not how to thanke you.*

V. 5. 58. *Ist possible wee should be blinded so.*

Im positiven Vergleichungssatz werden bei Shakespeare ausser as-as auch so-as auf einander bezogen: provided I be so able as now. Hamlet V. 2. 195. (Franz § 580). In *The Puritan* steht im positiven Satze immer as-as.

III. 2. 34. *I had as lieue (= lief) ha lost my Neck, as the chaine that hung about it.*

Im folgenden Beispiel wird der Sinn durch scarce negativ; daher heisst es so-as:

II. 1. 109. *and my deere husbands body scarce so cold as the Coffin.*

Auch im elliptischen Satze heisst es immer as (bei Sh. mitunter so much).

I. 4. 140. *Nay I told you as much, did I not?*

II. 1. 162. *I haue seene as mad a trick.*

I. 4. 107. *for would I were but as sure on't as I am sure he will deny to do't.*

Als reflexive Verben treten in *The Puritan* auf to fear und to remember, abweichend vom heutigen Gebrauch. Als Reflexiv-Pronomina treten zu ihnen nicht myself, thyself, sondern die einfachen Fürwörter me, thee etc. (Vgl. p. 15).

Im Bedingungssatze steht ausnahmslos der Konjunktiv. Bei Sh. folgt mitunter auch der Indikativ, wenn die Bedingung als real hingestellt wird. (Franz § 644. p. 526).

II. 1. 283. *If this bee true.*

II. 1. 287. *But if it so come to passe.*

II. 1. 321. *If any happy issue crowne thy words.*

Umschreibung mit would findet sich in folgenden Fällen:

I. 4. 86. *if the slaue would be sociable.*

Ebenso III. 5. 293.

In Temporalsätzen, die durch before, ere, till eingeleitet werden, folgt der Konjunktiv unter denselben Bedingungen wie bei Sh. (Franz § 643. p. 525).

Konjunktiv:

II. 1. 279. *ere the evening fall upon Hill, Bogge, and Meadow.*

III. 3. 99. *till with a true Habeas Corpus the Sexton remoue me.*

Indikativ.

III. 4. 9. *please you to walke here in the Gallery till he comes.*

Der Infinitiv Passivi begegnet in unserm Drama häufig und zwar in Fällen, wo Sh. der Infinitiv des Aktivs ebenso geläufig ist.

I. 2. 1. *What's to be done now, old Lad of war?*

I. 2. 155. *and make vs to bee hangd for robbing of 'em.*

I. 4. 161. *Pray do not wish me to bee hangd.*

Im folgenden Satze ist das Gerundium für den Infinitiv Passivi eingetreten:

IV. 2. 309. *Oh, one going to burying, and another going to hanging (= to be buried and to be hanged).*

Die Regel der Kongruenz zwischen Subjekt und Prädikat ist oft — wie dies am Anfange des 17. Jahrhunderts, überhaupt in zwangloser Umgangssprache, nichts Seltenes ist — nicht beachtet, namentlich, wenn here is, there is oder ein singularisches Begriffsverb vor einem pluralischen Subjekt stehen.

I. 2. 53. *as indeed there was but a few left before*

I. 1. 92. *here stands your Daughters.*

Selten dagegen sind Fälle der Inkongruenz, in denen das pluralische Subjekt *vor* dem singularischen Prädikat steht.

III. 4. 51. *my extreames makes mee boulder then I would bee.*

III. 3. 35. *I haue been one of the sixe myselfe, that has dragd as tall men of their hands, when their weapons haue bin gone.*

Dass in diesem Satze „that" als Plural aufzufassen ist, beweist das Possessivum „their".

III. 3. 105. *All my meanes is confounded; what shall I doe? has my wits serued me so long . . .*

Umgekehrt folgt auf ein Subjekt in der Einzahl ein Prädikat im Plural:

III. 2. 53. *O Mistress, he may well be cald a Corporal now, for his corpes are dead as a cold Capons.*

(Malone: *corpse is*). Die Form are ist durch das s am Ende von corpes veranlasst worden.

Die Verse sind ausserordentlich unregelmässig, so dass sie manchmal kaum noch als solche zu erkennen sind. Es ist die Frage, ob eine schlechte Überlieferung die Schuld daran trägt, oder ob der Verfasser wirklich so ungeschickt war, wie es uns der Augenschein lehren will. Für die letzte Annahme spricht der Umstand, dass im Drama Verse überhaupt nur spärlich angewandt sind — 160 bei einer Gesamtlänge von 2708 Zeilen.

Die folgenden Beispiele sind meist so gewählt, dass sie zu gleicher Zeit mehrere Abweichungen von der strengen Normalform des Blankverses veranschaulichen. Gerade in dieser Anhäufung metrischer Unregelmässigkeiten in einer Zeile zeigt sich die Unbeholfenheit des Dichters. Wie dieser mit der rhythmischen Form ringen muss, beweisen die vielen Fälle von Inkongruenz zwischen logischer und metrischer Betonung:

I. 1. 65. *Deare móther, práy cease hálfe your Téares suffize*
Tis tíme for yóu to táke truce with your éyes.

I. 1. 100. *Márry agáine! no! lét me be búried quick then.*

Die drei Wörter cease, truce, no stehen in der Senkung, obwohl sie syntaktisch betont sind.

Der Artikel steht in der Hebung:

I. 1. 129. *As á dere húsband séems to bé, once déad.*
III. 3. 48. *And thé old knight has spént his ráge vpónt.*
III. 5. 27. *Thy kinsman hás exprést thee, | and thé old knight.*

Da die Artikel im ersten Takte des Verses oder nach der Cäsur stehen, so könnte auch Taktumstellung angenommen werden.

Ueberzählige Silben kommen häufig vor.

Doppelte Senkung

a) zu Anfang des ersten Halbverses:

I. 4. 9. *As all prisons háve:* | *smélls of súndry wrétches.*
Zugleich fehlt hier eine Silbe nach der Cäsur.

b) zu Anfang des zweiten Halbverses:

I. 4. 302. *This prison shéwes* | *as if Ghósts did párt in Héll.*

c) Im Innern des Verses:

I. 1. 99. *Márry agáin! no! lét me be búried quick then.*
(ausserdem Taktumstellung am Anfang des Verses).

III. 5. 26. *The Córporal's in his first sléepe, the Cháine is mist.*
(ferner Verschleifung des o in Corporal und Contraktion zwischen Corporal und is).

Epische Cäsur begegnet häufig und zwar immer nach dem dritten Takte.

III. 1. 77. *Mingled with ádmirátion.* | *These émptie créatures.*
(zugleich Taktumstellung im ersten Versfusse). Weitere Beispiele: I. 1. 135, III. 3. 48, III. 3. 89, III. 5. 27.

Auch die zahlreichen Contraktionen und Verschleifungen beweisen, wie der Dichter versucht, seine Sprache in die metrische Form hineinzuzwängen:

I. 1. 133. *Ide ás soon vów* | *néuer to cóme in Béd.*
Tut! Wómen must liue by th' quick, and nót by th' déad.

V. 3. 42. *Ther's góod hope yét; come Ile reláte all to him.*

Das Fehlen einer Silbe im Vers kommt im Vergleich zu den übrigen Freiheiten selten vor; der Auftakt fehlt am Anfange des Verses nur einmal.

III. 1. 75. *Fór the evént turnes thóse preságes from ém.*
Doch kann der Vers auch regelmässig gelesen werden:
For thé evént turns thóse preságes fróm em.

Dagegen fehlt der Auftakt mehrere Male nach der Cäsur.

I. 4. 9. *As all prisons háue:* | *smélls of súndry wrétches.*

IV. 3. 30. *Lóue you me?* | *thén for your sweet sáke Ile dóo't.*

Taktumstellung tritt sehr häufig auf, namentlich am Anfange des Verses.

I. 1. 120. *Néver, oh if you lóue me, vrge it nót.*

II. 1. 92. *Lét them come néere, they bring home things of his.*

ferner I. 1. 100, I. 1. 137, III. 1. 77, 78, III. 2. 6, IV. 3. 30, V. 4. 84.

Trochäus am Anfange des zweiten Halbverses.

I. 1. 133. *Ide ás soon vów | néuer to cóme in Béd.*

Eine Eigentümlichkeit in *The Puritan* ist, dass einzelne Verspartien oder die Reden einer Person oft durch einen kürzeren Vers (zwei- oder dreifüssig) abgeschlossen werden.

I. 1. 67. *Let me weep now.*

I. 4. 63. *Ile make him doo't.*

I. 4. 262. *Captaine be merry.*

Weitere Beispiele: I. 4. 278; II. 1. 94; II. 1. 218; II. 1. 322; III. 5. 17.

Bei einigen zweizeiligen Couplets wird der erste Vers verkürzt.

I. 1. 140. *Away,*
All honesty with him is turned to clay.

I. 4. 301. *Inough: my friends farewell,*
This prison shewes as if Ghosts did part in Hell.

Ferner II. 1. 324.

Die Anzahl der weiblichen Endungen zeigt nichts Auffälliges. Sie beträgt gegen 25 %. Die letzte Senkung im Vers hat oft, wenn ein einsilbiges Wort sie bildet, einen gewissen Ton. Es findet also zwischen der letzten Hebung und dem überzähligen Taktteil schwebende Betonung statt.

I. 1. 100. *Márry agáine! no! lét me be búried quick thèn.*

I. 1. 135. *Deare Cópie óf my húsband, oh lét me kiss thèe.*

I. 4. 62. *Who, hé? he sháll reléiue thèe, ánd supplý thèe.*

Enjambements sind selten. Niemals sind sie gewaltsam. Damit hängt auch zusammen der Mangel an light und weak endings.

Der Reim ist verhältnismässig oft angewandt: 15 Paare, und einmal reimen drei Verse, so dass also ein Fünftel aller Verse reimt.

Als charakteristisches Beispiel für die Verse möge folgende Stelle dienen: III. 1. 71—80.

So
All lights as I would wish. The amázd (= amázèd)
widdow
Will plánt me stróngly nów in hér beléefe,
And wónder át the vértue óf my wórds:
Fór the evént turns thóse preságes fróm em
Of béing mád and dúmbe, and bégets ióy
Míngled with ádmirátion. | These émptie créatures,
Sóuldier and Córporáll, were bút ordáin'd
As ínstruménts for mé to wórk vpón.
Now tó my pátient; hére's his pótiòn.

Einige Stellen sind so unregelmässig, dass sie kaum als Verse zu lesen sind. Spätere Herausgeber haben sie entweder durch Umstellungen zu retten versucht oder einfach in Prosa aufgelöst; z. B. II. 1. 222—226; I. 4. 59—61; II. 1. 209—210; I. 4. 9—10 (bei Hazlitt in Prosa).

5. Literarische Vorbilder und Tendenz des Dramas.

The Puritan ist ein „realistisches Lustspiel"; es gehört also der von **Ben Jonson** neu geschaffenen (oder in Anlehnung an *Ralph Roister Doister* — 1551 — und die Plautinische Komödie wieder belebten?) dramatischen Gattung an, und es ist nicht schwer, den literarischen Einfluss der Komödien Jonson's, vor allem seiner Erstlingswerke *Every Man in his Humour* und *Every Man out of his Humour* nachzuweisen. Die Personen, die in diesen Dramen und in *The Puritan* auftreten, gehören der besseren, bürgerlichen Gesellschaft an. Mit Vorliebe werden prahlerische Soldaten und pfiffige Scholaren in das Stück eingeführt. Die weiblichen Gestalten sind ehrbare Bürgerfrauen und Mädchen, keine Kupplerinnen und Dirnen, wie in vielen zeitgenössischen

Komödien. Was die Sorgfalt der Charakterzeichnung anbetrifft, stehen sie jedoch ihren männlichen Partnern nach. — Die äussere Form der drei Dramen stimmt insofern überein, als sie in Prosa geschrieben sind, die hin und wieder von einigen Blankversen unterbrochen wird. Ferner zeigen sie Ähnlichkeit in der häufigen Anwendung von Interjektionen, Wortwitzen und -spielereien, die im Puritanerdrama z. T. wörtlich aus Jonson entnommen sind [1]. — Die aufgeführten, gemeinsamen Eigenschaften sind Eigentümlichkeiten der Anfangsdramen Ben Jonson's, durch die sie sich von seinen spätern Erzeugnissen unterscheiden.

Die Nachahmung ist indessen keine unbedingte; dazu sind die Eigenheiten der Verfasser zu sehr verschieden. Unser Anonymus lehnt sich an Jonson nur in soweit an, als er in ihm den Kopisten der Wirklichkeit, den Zeichner lebensgetreuer Scenen sieht. Für den Dichter und Moralisten in ihm hat er kein Auge. Die Sprache Jonsons zeigt trotz ihres Realismus oft poetische Schönheit. Originelle Vergleiche und kühne Metaphern, wie sie ausser Shakespeare kein anderer elisabethanischer Dramatiker in dieser Mannigfaltigkeit aufweist, zeichnen ihn aus [2]. Auf die Armseligkeit des Puritanerdramas in dieser Hinsicht wurde schon hingewiesen (S. 9). Die ausgezeichnete Charakterisierungskunst, durch die sich Ben hoch über die meisten seiner Zeitgenossen erhebt, geht dem Verfasser von *The Puritan* ebenfalls ab, während er andrerseits im Komponieren der Handlung seinem grossen Vorbilde überlegen ist. Der Hauptunterschied aber ist der, dass wir von dem sittlichen Ernst, der Jonson auszeichnet, in *The Puritan* nichts verspüren. Jonson führt einen beständigen Kampf gegen Laster und Torheit und gibt somit seinen Stücken eine moralische und lehrhafte Tendenz:

---

[1]) Vgl. das Wortspiel mit to cast in Ev. Man in his H. I. 3. p. 28 und Puritan III. 1. 42—46.

[2]) Vgl. Carpenter. Metaphor and Simile. . .

Whose true scope, if you will know it,
In all his poems still hath been this measure
To mix profit with your pleasure.

(Prolog zu Volpone vol. III p. 163).

Wie schon erwähnt, vermeidet B. Jonson in seinen früheren Komödien die Verwendung von Kupplerinnen, Dirnen und deren männlichen Kumpanen. Er legt auch besonderen Wert darauf, dass seine Dramen von Gemeinheiten und Unzüchtigkeiten frei sind, und mit Stolz bekennt er: (Dedication zu Volpone, vol. III p. 157).

„For my particular, I can, and from a most clear conscience, affirm, that I have ever trembled to think toward the least profaneness; have loathed the use of such foul and unwashed bawdry as is now made the food of the scene".

Er legt sich also in der Wahl der Stoffe und Personen eine gewisse Beschränkung auf (eine Beschränkung freilich, die er später — in *Bartholomew Fair* — zu Gunsten der Anforderungen des Publikums zum Teil hat fallen lassen).

Es besteht darin ein Gegensatz zwischen ihm und seinem Zeitgenossen **Thomas Dekker**, dem markantesten Dramatiker der spät-Elisabethanischen Periode nach Shakespeare und Jonson. Es ist eine etwas ungefüge aber kraftvolle Dichterpersönlichkeit, der wir in den Dramen Dekkers begegnen. Er bekümmerte sich nicht um moralische Endzwecke und lehrhafte Absichten, sondern nahm die Stoffe seiner Umgebung so, wie er sie fand. Er scheute sich nicht, das Gemeine, Niedrige und Anstössige zu erwähnen und darzustellen. Daher tritt sein Realismus noch schärfer in Erscheinung und sind seine Gestalten urwüchsiger als die Jonsons, dessen Figuren zu sehr verstandesmässige Abstraktionen sind. — Bei alledem hatte Dekker sich von der Tradition der Romantik nicht ganz freimachen können. In *The Shoemaker's Holiday* (1599) treten ein König und Handwerker zu gleicher Zeit auf und speisen an derselben Tafel. Der Schauplatz von *The Honest Whore* (1. Teil 1604, 2. 1630) ist Mailand[1]); — allerdings nur dem Namen nach; in

[1]) ähnlich wie der Schauplatz von Jonson's *Every Man in his Humour* ursprünglich (1. Quarto) nach Florenz verlegt war; vgl. Graban, Shakesp. Jahrb. XXXVIII p. 1, 89.

Wirklichkeit sind es Londoner Bürger und Bürgerinnen, Scenen aus den Londoner Kaufmannsläden, die uns durch ihre Frische ergötzen.

Indem diese Komödie des letzten Restes von Romantik entkleidet wurde und eine Verbindung eintrat zwischen den beiden Elementen, des Milieus der guten bürgerlichen Gesellschaft, wie es Ben für das Drama heimisch gemacht hatte, mit dem robusten, unbefangenen Realismus eines Dekker, entstand die realistische bürgerliche Komödie[1]. Bezeichnenderweise sind die ersten reinen und vorbildlichen Vertreter dieses Typus Kompanie-Arbeiten: sie stellen die Verquickung verschiedener, bisher getrennter Elemente dar: *Eastward Hoe* (1605) von Jonson, Chapman und Marston, *Northward Hoe* und *Westward Hoe* von Dekker und Webster.

Zu dieser Gattung gehört auch *The Puritan.* — Dieser Typus wurde dann mit viel Geschick von andern aufgenommen, und unter der Hand von Middleton und Rowley verlor er die letzte Spur von sittlichem Pathos.

In einen andern historischen Zusammenhang reiht sich *The Puritan* ein, sobald wir seine **Tendenz** ins Auge fassen. Die Handlung des Stückes ist gewürzt durch eine kräftige Satire gegen die Puritaner. Die Anhänger dieser Sekte waren die geschworenen Feinde alles Schönen, so dass sie jede freie Geistesergötzung, insbesondere das Schauspiel mit dem heftigen Zorn der Fanatiker verfolgten. Deshalb waren sie von ihrem ersten Auftreten an die natürlichen Gegner der Dramenschreiber und Schauspieler. In zahlreichen Prosatraktaten versuchten sie den entsittlichenden und antireligiösen Einfluss der Bühne darzulegen. Die bedeutendste Abhandlung ist Philip Stubbes' *Abuses in Ailgna* (Anglia) 1583. Die Dramatiker und Schauspieler liessen diese An-

---

[1]) Gewöhnlich werden auch die Lustspiele Jonsons als „realistische bürgerliche Komödien" bezeichnet. In dieser Darlegung ist aber dieser Begriff seinem Inhalte nach enger gefasst worden, so dass die Anfangsdramen jenes Dichters auszuscheiden sind.

griffe natürlich nicht unerwidert. Im Jahre 1580 erschien eine Schrift *A D. fence of Poetry, Music, and Stage Plays* von Lodge, und Thomas Heywood verfasste 1612 „*Apology for Actors*“[1]).

Doch tiefere Wirkung als diese Abhandlungen übten die dramatischen Angriffe auf die gegnerische Partei aus. Die Dramenschreiber bedienten sich des Lustspiels, in dem sie die Schwächen ihrer Gegner geisselten und lächerlich machten. Höhnischen oder gar verächtlichen Äusserungen, besonders Verspottung ihrer Heuchelei, begegnen wir in der dramatischen Literatur auf Schritt und Tritt. Es mögen hier nur von den überaus zahlreichen Beispielen einige wenige erwähnt werden.

Westward Hoe (Dekker, works vol. II p. 310).

locke out the diuell tho he come in the shape of a puritan.

The Honest Whore (Dekker, vol. II p. 79).

Duke: And how long is't e're you recover any of these [= madmen]?

Towne . . . a puritane there's no hope of him, unlesse he may pull downe Steeple, and hang himselfe i'th bellropes.

Es ist bezeichnend, dass das Wort puritanical sich in der Bedeutung „heuchlerisch, gleissnerisch, listig“ eingebürgert hat.

Northward Hoe (Dekker, vol. III p. 41).

marry she would do it so puritanically, so secretly I meane, that nobody should hear of it.

Puritan II. 2. 360.

and I sneak't it away by little and little most Puritanically.

Day ahmt in *The Isle of Gulls* (pp. 69, 70) den schwülstigen Stil und den salbungsvollen Ton nach, den die Puritaner in ihren langatmigen Predigten anwandten.

---

[1]) Näheres darüber in Collier's History of Dramatic Poetry vol. II pp. 33-50. Courthope, A History of English Poetry vol. IV pp. 386—396. Maas, Äussere Geschichte der engl. Theatertruppen.

Diesen Ausfällen gegenüber erscheinen die Scherze, die sich Shakespeare in *All's well* (I. 3. 88) und in *Twelfth-Night* gestattet, als harmlos.

Die Satire aber wurde besonders wirkungsvoll, wenn, wie in *The Puritan,* ein oder mehrere Anhänger dieser Sekte auf die Bühne gebracht wurden, und so ihre Schwächen und Fehler leibhaftig vor Augen traten. Die bedeutendsten literarischen Vorläufer der Puritaner in unserm Drama waren die Gräfin Florilla in *An Humerous Day's Mirth* von Chapman (aufgeführt 1597, gedruckt 1599) und der Weinhändler Mulligrub und dessen Frau in *The Dutch Courtezan* von Marston (gedruckt 1603, aufgeführt wahrscheinlich 1601). Wir können beobachten, wie die Hauptcharaktereigenschaften der Puritaner in *The Puritan* im grossen und ganzen auch diesen literarischen Vorbildern eigen sind, so dass wir es hier weniger mit Originalschöpfungen als mit übernommenen Typen zu tun haben.

Die Gräfin Florilla, deren Charakter von Chapman besonders sorgfältig ausgearbeitet worden ist, zeigt denselben Gegensatz zwischen ihren frommen Vorsätzen und ihrem Handeln, wie alle spätern Glaubensgenossen, die auf die Bühne gebracht werden: trotz ihrer sittenstrengen Grundsätze schenkt sie den Anträgen Lemots gar bald Gehör und ist bereit, seine Geliebte zu werden. Auch sie zitiert gern wörtlich aus der Bibel, p. 27:

for it is written, we must pass to perfection trough all temptation, Abacucke the fourth.

Auch sie wird von Lemot genarrt, der sie zum Schluss gar nicht als Geliebte begehrt, sondern, nachdem er sie von ihrer Unbeständigkeit überführt hat, nach Hause schickt. — Aber noch ist sie nicht so töricht und Gegenstand des allgemeinen Spotts wie ihre Glaubensbrüder in *The Dutch Courtezan*, *The Puritan* oder gar in *Bartholomew Fair* von Jonson (1614). Es herrscht hier noch eine mildere Auffassung vor. Die Erbitterung ist noch nicht so tief, wie in den späteren Komödien.

Das eben gezeichnete Charakterbild passt in den Hauptzügen auch auf die Puritaner in *The Dutch Courtezan* — mit Ausnahme einiger Charakterzüge, durch die sie sich noch deutlicher als literarische Vorbilder erweisen: sie sind betrügerisch und abergläubisch (III. 3. 115 *If I have not my goblet again I'll to the devil — I'll to a conjurer*). Diese Eigenschaften spielen in *The Puritan* eine Hauptrolle.

In diesem Drama deutet schon der Titel an, dass es sich dabei um eine Satire auf die den Theaterdichtern verhasste Sekte handelt. Es treten darin sieben Puritaner auf, mehr als in irgend einem andern Drama; und wenn die Tendenz des Stückes durch sie nicht so klar hervortritt, wie in den besprochenen Dramen oder in *Bartholomew Fair*, so liegt es daran, dass diese zahlreiche Gesellschaft hauptsächlich zu einer passiven Rolle verurteilt ist. Ihre Familie ist der Tummelplatz der lustigen Streiche und Betrügereien ihrer Gegenspieler. Sie lassen sich diese ruhig gefallen; Torheit ist ihre hervortretendste Eigenschaft, daneben Heuchelei und Glaube an Geister und Zauberspuk. Die übrigen zahlreichen Ausfälle sind nicht so eng mit der Handlung verwebt oder an den Charakteren auf der Bühne demonstriert. Sie werden gelegentlich angebracht und zeigen die deutliche Absicht des Verfassers, die Gegner zu verletzen, wo es ihm nur möglich ist. So wird vom verstorbenen Gemahl der Witwe erzählt, dass er seine Reichtümer durch List und Betrug erworben hat, eine Eigenschaft, die schon beim Weinhändler Mulligrub erwähnt wurde. Dass den Puritanern (mit Recht oder Unrecht?) eine laxe Auffassung der ehelichen Pflichten nachgesagt wurde, geht aus folgender, darauf bezüglicher Bemerkung hervor I. 3. 74.

Corporal: A lie? may you lie then?

Fraylty: O, I, we may lie, but we must not sweare.

Simon: True, wee may lie with our Neighbors wife, but wee must not sweare we did so.

Auch eine Stelle aus *The Isle of Gulls* von Day (Works, p. 26) deutet darauf hin, dass die Puritaner es mit dem Ehebruche nicht so genau nahmen:

with the Family of Loue hold it lawfoll to lie with her though she be another mans wife.

In *The Family of Love* von Middleton ist die ganze Handlung darauf aufgebaut. Die Unmässigkeit im Essen wird erwähnt I. 3. 86.

Simon: Maister Ful-bellie? an honest man, he feedes the flock well, for he's an excellent feeder.

Fraylty: O, I [= ay], I haue seene him eate vp a whole Pigge, and afterward falle to the pettitoes.

Diese Unmässigkeit ist in besonders wirkungsvoller Weise verspottet in *Bartholomew Fair* I. 1. (Jonson, works vol. IV p. 378).

Welche geringe Meinung der Verfasser von *The Puritan* von dieser Sekte hatte, geht aus folgender Stelle hervor I. 4. 65.

Ile sooner expect mercy from a Vsurer when my bonds forfetted, sooner kindnesse from a Lawier when my mony's spent: nay, sooner charity from the deuill then good from a Puritaine.

Ungefähr gleichzeitig mit diesem Drama erschien ein anderes Lustspiel, dass sich gleichfalls die Verspottung der Puritaner zur Aufgabe machte, das bereits erwähnte *The Family of Love* von Thomas Middleton (bezeugt für Dezember 1607, gedruckt 1608). Es verhöhnt den Geisterglauben und behandelt, wie schon hervorgehoben wurde, das Thema des Ehebruchs.

Unter den Dramen, die *The Puritan* zeitlich folgen, haben namentlich die Komödien Jonsons sich die Puritaner zur Zielscheibe ihrer Satire erwählt. Es ist natürlich, dass gerade dieser Dichter, der wie kein andrer die Schwächen der Zeit blosslegt und geisselt, die Auswüchse dieser Sekte an den Pranger stellt. Der Zwiespalt, der sich zwischen den hohen, sittlichen Anforderungen, die sie an sich und andere stellten, und ihrer wirklichen Lebensweise zeigte, lag so klar zu Tage, dass sie selbst mitunter zur lebendigen Karikatur wurden. Im *Alchemist* (gespielt 1610) erscheinen im dritten Akte zwei Amsterdamer Sektierer. Nachdem sie

durch spitzfindige Argumentation alle Bedenken überwunden haben, entschliessen sie sich, ihr Glück beim Goldmacher zu probieren. Schliesslich gehen sie sogar auf den Vorschlag der Falschmünzerei ein. Auch sie werden wieder, wie alle Puritaner in den bisher genannten Stücken, betrogen und lächerlich gemacht. — Die gelungenste Satire, die je auf den Puritanismus geschrieben worden ist, ist in *Bartholomew Fair* von Ben Jonson (gespielt 1614) enthalten. Der Fanatiker Zeal-of-the Land Busy ist in seiner Heuchelei, Kasuistik und Unmässigkeit im Essen eine der eindrucksvollsten Gestalten des Dramas jener Zeit. Seine spitzfindige Beratschlagung, ob es erlaubt sei, auf dem Jahrmarkte ein Spanferkel zu essen und weiterhin seine Strafpredigt gegen die Marionetten als einen heidnischen Bilderdienst sind unvergleichlich. Infolge der äusserst glücklichen, kühnen und doch humorvollen Verspottung des Puritanismus war dieses Drama bei dem Publikum ausserordentlich beliebt, und auch nach der Restauration wurde es noch oft gespielt. — Nach diesem hat Ben keine Puritaner mehr auf die Bühne gebracht. Sein Hass gegen sie beseelte ihn aber auch fernerhin in alter Heftigkeit — und das mit Recht. Sie setzten den Stage plays und den Dramatikern immer mehr zu. Ihr Machteinfluss vergrösserte sich zusehends, und aus einer religiösen Sekte entwickelte sich eine politische Partei In *The Sad Shepherd* (veröffentlicht 1641) versetzt ihnen Jonson einen gewaltigen Streich, nicht mit der Schärfe seines Witzes, sondern mit der Kraft ernster Beredsamkeit und flammender Begeisterung. In der zweiten Scene des ersten Aktes wird der alte Frohsinn des Schäferlebens gepriesen, wenn Jünglinge und Mädchen sich auf den Fluren zu Sang und Tanz vereinigen. Im Gegensatz dazu versuchen jetzt die Puritaner alle Fröhlichkeit zu verbannen:

the sourer sort
Of shepherds now disclaim all such sport
And say our flock the while are poorly fed,
When with such vanities the swains are led.

Jetzt wo der Dichter einmal auf dieses Thema geraten ist, fährt er mit grossem Eifer fort, ihre übrigen Laster, namentlich ihre Habgier zu geisseln. Er macht seinem Herzen gründlich Luft. — Dies war sein poetisches Testament, und es ist erstaunlich, mit welcher Kühnheit er den mächtig erstarkten Widersachern entgegenzutreten wagte. — Ben Jonson war der unerbittlichste und konsequenteste aller Puritanerhasser.

Weitere Dramen, in denen Puritaner auf die Bühne gebracht wurden, sind *If this be not a Good Play, the Devil is in it* (gedruckt 1612) von Th. Dekker und *The Muse's Looking-glass* von Thomas Randolph, einem Schüler Jonsons (gedruckt 1638). Obwohl beide Stücke zeitlich weit auseinander liegen, so zeigen sie doch eine gewisse Ähnlichkeit in der allegorisierenden Form der Satire. Im ersten Stück findet zum schluss eine Gerichtssitzung in der Hölle statt, in der neben Ravaillac und Guy Fawkes, dem Urheber der Pulververschwörung, auch der Geist eines Puritaners erscheint und abgeurteilt wird: „Enter a Ghoast, cole-blacke“. Im zweiten Drama treten allegorische Figuren auf, die gegen einander streiten und den Puritanern beweisen wollen, dass die Bühne einen moralischen Endzweck verfolge.

Schliesslich sei noch Richard Brome's Drama *The Antipodes* (gedruckt 1640) erwähnt. Um einen jungen Mann vom Wahnsinn zu heilen, wird ihm ein utopisches Land vorgeführt, in dem alle Londoner Verhältnisse ins Gegenteil gekehrt sind und die Dichter zu Puritanern gemacht werden. Der Dichter sendet seine satirischen Pfeile namentlich gegen die angebliche Sittenstrenge dieser Sekte.

In den dreissiger Jahren des 17. Jahrhunderts konnten sich die Gegner noch derartige Ausfälle erlauben, da sie die Oberhand hatten. Es ist dies die Zeit, wo einem Prynne, der den leidenschaftlichen *Histriomastix* (begonnen 1624, veröffentlicht 1632—33) im puritanischen Sinne schrieb, für diese literarische Leistung von beiden Ohren ein Stück abgeschnitten, er auf Lebenszeit ins Gefängnis geschickt, ihm eine Geldstrafe von 50 Pfund auferlegt und der akademische

Grad, den er in Cambridge erworben hatte, abgesprochen wurde. Obendrein wurde er in der Dedication zu Shirley's *Bird in the Cage* mit kaltem Hohn überschüttet und mit beissender Ironie herausgefordert.

Aber das Blatt sollte sich schnell wenden. Ein knappes Jahrzehnt später (2. September 1642) wurden alle dramatischen Aufführungen bei Strafe verboten. Das Verbot wurde 1647 und 48 in verschärfter Weise erneuert. Jetzt wurden nicht nur die Schauspieler mit Geldstrafen, Gefängnis und im Wiederholungsfalle mit Peitschenschlägen bestraft, sondern auch die Zuschauer wurden mit einer Geldstrafe von fünf Schilling belegt.

An dieser Stelle, wo wir die Tendenz des Dramas behandeln, sei noch erwähnt, dass Fleay und Hopkinson in *The Puritan* eine **Verspottung der Shakespearischen Dramen** sehen wollen, und meinen, dass jenes „Written by W.S,“ das auf dem Titelblatt der Quartoausgabe steht, als „written concerning William Shakespeare“ aufzufassen sei. Dieser Ansicht ist bereits von Bullen[1]), Jung[2]) und Koeppel[3]) widersprochen worden. Hier sei noch einiges nachgetragen. Hopkinson sagt (p. VII seiner Einleitung zu *The Puritan*): „The love of quibbling, so prominent in Shakespeare's clowns and subordinate characters is clearly travestied in III. 1“. Die Stelle, die Hopkinson meint, ist folgende (III. 1. 41).

Corporal. Ile sweare 'tis past seauenteene, then: doost thou not know numbers? canst thou not cast?

---

[1]) The Works of Thomas Middleton, Introduction, p. XC, Anm. 1: „Mr. Fleay discovers in *The Puritan* some satirical references to Shakespeare, but my eyes cannot see through a millstone. It is a pity that Mr. Fleay injures his own credit by his habit of jumbling fact and fiction together“.

[2]) Verhältnis Th. Middleton's zu Shakspere, p. 91.

[3]) Shakespeare's Wirkungen auf zeitgenössische Dramatiker p. 91.

Skirmish. *Cast? dost thou speake of my casting ith' street?*

Corp. *I, and in the Market place. [Draw].*

Die Situation ist, dass Skirmish und Corporal Oath einen Streit fingieren. Da die Puritanerdiener zusehen, so muss ein äusserer Anlass gesucht werden. Die doppelte Bedeutung von to cast (1. rechnen, zählen, 2. sich erbrechen) gibt diesen Anlass her. Da kann aber von einer Travestierung der Wortspiele nicht die Rede sein. Der Dichter bedient sich hier desselben, um eine gewünschte Situation herbeizuführen, wie er es an verschiedenen andern Stellen auch tut.

Wie wenig das Vorhandensein des Wortes accoast, das Fleay unter andern als Beweisgrund anführt, besagt, davon wird weiter unten die Rede sein (p. 51, Anm.).

Von den vielen angeführten Stellen kann nur eine als Shakespeare-Erinnerung anerkannt werden: IV. 3. 89:

and in stead of a Iester, weele ha the ghost ith white sheete sit at vpper and a'th Table.

Es ist wahrscheinlich, dass dies mit Bezug auf Banquos Geist gesagt ist, „der sich dem Gedächtnis der Zuschauer besonders tief einprägen musste“.

6. Zusammenfassendes Urteil.

Der Verfasser unseres Dramas zeigt Talent in der Darstellung lebensfrischer Scenen, und doch ist das Stück als Ganzes recht undramatisch. Er versteht nicht die Kunst, die Charaktere durch den Kontrast der Situationen hervorzuheben. Dadurch entsteht ein Mangel an Plastik und an dramatischem Interesse. Das Drama trägt den Stempel des Unregelmässigen und Übereilten und lässt keinen befriedigenden ästhetischen Eindruck zurück. Vom Dichter gilt das, was Charles Lamb von Thomas Heywood sagt: „But we miss the Poet, that which in Shakespeare always appears out and above the surface of the nature“.

Edlere Gefühle kommen nicht zum Ausdruck, und der Ideengehalt ist nichts weniger als tief und ansprechend.

Manche Gedankengänge, die komisch sein sollen, wirken auf uns abstossend, z. B. die leichtfertigen Reden über den Tod (I. 1. 166—187, IV. 1. 24 u. s. f.) und die zynische Offenheit in der Darlegung der Unmoral, z. B. I. 1. 52.

Das Drama kann den Anspruch auf ein ernst zu nehmendes Kunstwerk nicht erheben. Inhalt und Form weisen es vielmehr der Gattung der Posse zu.

II. Kapitel.

Literarhistorische Fragen, die sich an das Stück knüpfen.

1. Quelle.

Der erste Hinweis auf unser Stück oder vielmehr auf seine Quelle begegnet uns in einer Eintragung vom 15. August 1597 in das Stationers' Register:

„*II ballades beinge the ffirste and Second partes of the wydowe of Watling streete*“.

Da wir aber ausser dieser Notiz von diesen Balladen nichts weiter kennen, so vermögen wir nichts Näheres über den Zusammenhang mit dem Drama auszusagen.

Die hauptsächliche Quelle des Dramas dürfte in „*The Merrie conceited Jests of George Peele*“ enthalten sein. (1. Ausgabe 1607, licensed Dec. 14. 1605)[1].

Im elften Stück *A Jest of George Riding to Oxford* wird erzählt, wie George Peele, um sich Geld zu verschaffen, in einem Gasthaus einem Mitreisenden dessen kostbares Rapier versteckt, einem Freunde die Rolle eines Zauberers überträgt, und diesen die Stelle, wo das Rapier verborgen liegt, enthüllen lässt: in dürftigen Umrissen die Fabel unseres Stückes, die unser Anonymus geschickt erweitert hat. Einige wörtliche Anklänge erinnern uns an den Ursprung. Im „jest“ gibt der Geprellte vierzig Schillinge und im Drama vierzig Engelstaler („forty fine Angells“), um in

[1]) Works of G. Peele, ed. by Dyce London 1829². II. 263.

den Besitz des verlorenen Gegenstandes zu gelangen. Im *Jest book* heisst es Seite 294 (Dyce): *one of the rarest men in England*, und im Drama III. 3. 79: *two of the rarest men within the walls of Christendome.* Auf eine dritte Übereinstimmung hat Dyce aufmerksam gemacht (p. 295 oben).

Ein Analogon für die Episode, in der Pyeboard von den Bütteln aufgegriffen wird, um in das Schuldgefängnis gebracht zu werden, und sich durch List rettet (III. 3 und 4), finden wir im zweiten Stück: *The jest of George and the Barber*[1]). Ein Barbier bittet George Peele, ihm die entliehene Laute zurückzuerstatten. Dieser führt den Barbier in das Haus eines vornehmen Herrn, dem er vorgeblich die Laute geliehen hat. Dem Eigentümer des Hauses erzählt George, der Barbier sei ein grausamer Mensch, der ihn wegen einer Kleinigkeit ins Gefängnis sperren lassen wolle, und er bittet, ihn aus seiner Gewalt zu befreien und zur Hintertür hinauszulassen. Der Herr geht darauf ein, und Peele wird gerettet. — Über wörtliche Anklänge vgl. Dyce II. p. 273 und 274. — Da „peel" und „pyeboard" ungefähr dasselbe bedeuten, nämlich eine lange Schaufel zum Einschieben der Backwaren in den Ofen, so liegt die Vermutung nahe, dass die Person des Dichters George Peele in der Figur des George Pyeboard zum Helden unseres Dramas gemacht worden ist[2]). Diese Annahme wird noch dadurch erhärtet, dass das meiste, was von George Pyeboard erzählt wird, auf George Peele zutrifft: nämlich akademische Bildung (in Oxford erworben), dichterische Begabung, besonders für Maskenspiele, Schulden, Neigung zu Schwindeleien und langjahriger Aufenthalt in London. Auch die Charakterzeichnung passt zu dem, was die *Jests* berichten. Schliesslich könnte noch darauf hingewiesen werden, dass Pyeboard in der *Watling Street* neben der Puritanerin (Akt II Sc. 1 V. 330) wohnt. Diese Strasse ist in der City, unmittelbar neben der Paulskathedrale, südlich parallel *Cheapside* ge-

---

[1]) Dyce vol. II p. 270.

[2]) Vgl. Sarrazin. Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. p. 158 ff.

legen; dicht daneben in *Friday Street*, einer die *Watling Street* kreuzenden Strasse, soll George Peele nach den *Jests* sein Stammlokal gehabt haben.

Wie weiter unten ausgeführt werden wird, ist das Drama ziemlich sicher im Jahre 1606 entstanden, während die erste uns bekannte Ausgabe des *Jestbook* erst in das Jahr 1607 fällt. Die verschiedenen wörtlichen Anklänge, die in dieser Abhandlung und von Dyce nachgewiesen worden sind, lassen aber als sicher erscheinen, dass dem Verfasser des Puritanerdramas die *Jests* in der Gestalt, wie sie uns erhalten sind, vorgelegen haben, und nicht durch mündliche Überlieferung auf ihn gekommen sind. Dadurch würde die Annahme von Dyce bestätigt werden, dass diese *Jests* bald nach Peeles Tode gedruckt worden sind, in einer Ausgabe, die uns nicht erhalten ist.

2. Abfassungszeit.

Viele Stellen im Stück, auf die Malone aufmerksam gemacht hat, weisen auf eine Abfassung nach 1604 hin. So z. B. I. 4. 30.

I know the Law is so grim in respect of many desprate, vnsettled soldiours, that I feare mee I shall daunce after their pipe for't.

Darnach ist das Stück wahrscheinlich nach dem Frieden mit Spanien (1604) abgefasst worden.

III. 4. 184.

I protest he receiude all of me in Brittaine Gold of the last coyning.

Dazu bemerkt Malone:

On the 16th of November, 1604 (says Stowe, Annals p. 856 ed 1631) was proclaimed at London certain new pieces of coine both of gold and silver, with the true valuation and weights of them according to the mint of both nations, English and Scottish.

Und endlich III. 5. 161.

the Act past in Parliament against Coniurers and Witches.

Eine solche Parlamentsakte wurde im ersten Jahre der Regierung Jakobs I. (1604) erlassen. — Nach meiner Meinung

ist noch eine andere Stelle beweiskräftig für diesen terminus a quo. I. 1. 85 heisst es:

for what should we do with all our Knights, I pray.

Dieses ist sicherlich eine Verspottung der Ritterwürde, die seit Jakobs I. Thronbesteigung so freigebig an Leute jedes Standes gegen Geld verteilt wurde. Ebenso IV. 1. 3.

Pennydub . . . what, do you thinke I was dubd for nothing?

Da das Drama im Jahre 1607 im Stationers' Register angemeldet wurde und im Druck erschien, so muss es also zwischen 1604 und 1607 entstanden sein. Namentlich kommt das Jahr 1606 in Betracht, denn in III. 5. 289 heisst es:

Julie . . . Sunday thirteene, yesterday forteene, to-day fifteene.

Wie Fleay mit Recht bemerkt, fällt im Jahre 1606 der 15. Juli auf einen Dienstag.

3. Verfasser.

Auf dem Titelblatt der ersten Quartoausgabe wurde als Autor „W.S." angegeben[1]), und man hat lange Zeit vermutet, dass man die Verfasserschaft einem Dichter zuschreiben müsse, dessen Anfangsbuchstaben sich mit jenem W.S. decken. Zuerst verfiel man auf **William Shakespeare**, der als Verfasser im Jahre 1656 in einem Kataloge genannt wurde, der einer Ausgabe des Dramas *The Old Law* beigegeben war. Der Buchhändler Francis Kirkman schrieb es in einem Kataloge des Jahres 1661 ebenfalls diesem grossen Dichter zu[2]). Die dritte und vierte Folioausgabe (1664 und 1685) brachte es unter den Shakespearischen Dramen. — Erst der kritische Sinn Malones sträubte sich dagegen, diese berühmte Autorschaft anzuerkennen und seitdem ist es wohl niemand mehr eingefallen, ihm dieses

---

[1]) Siehe Einleitung p. 1.

[2]) Siehe Brooke: Shakespeare Apocrypha. p. 454. Early Catalogues of Plays. No. 1 und 3.

unerquickliche Stück zuzuschreiben. — Ausser jenem „Written by W.S." lässt sich auch kein Zeugnis für die Verfasserschaft Shakespeares anführen. Wohl aber sprechen alle innern und äussern Gründe dagegen. Die allerauffallendsten seien hier erwähnt.

Wie schon oft hervorgehoben worden ist, spricht der Umstand, dass auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe steht: „Acted by the Children of Paules" gegen die Autorschaft Shakespeares. Dieser Dichter hat nie Stücke für jene Kindertruppe geliefert. Nicht lange vor der Veröffentlichung dieses Dramas hat er sogar verächtlich von ihnen im Hamlet gesprochen, als von einer „Brut von Kindern" (aery of children), von „kleinen Nestlingen" (little eyases)[1]). Die Shakespearischen Dramen stehen im scharfen Gegensatz zu *The Puritan* durch ihre kunstvoll verschlungene, an überraschenden Wendungen reiche Handlung, durch ihre poetisch schöne, mit kühnen Metaphern und lebendigen Vergleichen ausgestattete Sprache und durch die tiefe Ergründung des weiblichen Charakters. — Auch hat Shakespeare nie ein Lustspiel von der Gattung, der *The Puritan* angehört, geschrieben. Seine Komödien sind romantisch, nicht bürgerlich-realistisch. Höchstens die *Merry Wives of Windsor* könnten verglichen werden, die indessen in Bezug auf Charakterzeichnung, Intriguenführung und Darstellungsweise sehr viel höher stehen. In seinen Dramen gewinnt ausserdem nirgends die Tendenz so sehr die Oberhand, wie im Puritanerstück.

Auf die Verschiedenheit der Grammatik wurde schon S. 14 ff. hingewiesen.

Der Anspruch der andern Autoren, auf die jenes „W.S." passt, ist ebenso unberechtigt. **William Smith** wurde von Malone[2]) und Hazlitt[3]) als Verfasser angenommen. Wir

---

[1]) Neubner: Missachtete Shakespeare Dramen, p. 41. Hamlet II. 2. 346—379.

[2]) Supplement to the Edition of Sh.'s Plays. 2 Bände 1780.

[3]) The Doubtful Plays of W.Sh. Einleitung zu *The Puritan*.

wissen von ihm, dass er vier Dramen geschrieben hat: *The Hector of Germany*, das am 24. April 1615 in Stationer's Hall eingetragen wurde, ferner *The Freeman's Honour* (4. Januar 1614), *The Fair Foul One* or *The Baiting of the Jealous Knight* und schliesslich *Saint George for England*, dessen Manuskript von Warburtons Koch verbrannt wurde. Nur das erste dieser vier Stücke ist uns erhalten. Ob sich innere Gründe für die Verfasserschaft von William Smith anführen lassen, ist uns leider nicht möglich, zu untersuchen, weil jenes Stück *The Hector of Germany* hier nicht zugänglich ist. Doch ist dies nicht anzunehmen, da weder Malone noch Hazlitt ihre Hypothese nach dieser Richtung hin zu begründen versuchen.

Wentworth Smith wurde von Collier[1]), Dyce[2]) und Alfred Neubner[3]) genannt. Wir wissen von ihm nichts, als was uns Henslow's Diary berichtet. Danach hat er in den Jahren 1601—1603 an 16 Dramen gearbeitet, immer in Gemeinschaft, und zwar mit Day, Chettle, Drayton, Munday, Hathway, Haughton, Heyword, Dekker, Webster. — Aus diesen spärlichen Angaben lässt sich für die Verfasserschaft des Puritanerdramas gar nichts erweisen. Die Behauptung kann nicht abgewiesen aber auch nicht begründet werden.

In neuerer Zeit hat sich die Überzeugung immer mehr befestigt, dass der Name Shakespeares vielfach missbräuchlich von geschäftsflinken Leuten seiner Zeit benutzt wurde, um die Bücher besser zu verkaufen. Einige Werke wurden mit seinem vollen Namen ausgestattet; so *The London Prodigal* 1605, *A Yorkshire Tragedy* 1608. In andern Fällen war die Täuschung schüchterner, man schrieb nur „W.S.": *Locrine* 1595, *Thomas Lord Cromwell* 1602 und *The Puritan* 1607[4]). Man glaubt also, dass W.S. keine Abkürzung sei,

---

[1]) The History of English Dramatic Poetry. vol. III. p. 198.
[2]) Einleitung zu The Works of George Peele I, p. IX.
[3]) Missachtete Shakespeare Dramen p. 42.
[4]) Vgl. Max J. Wolff. Shakespeare im Buchhandel seiner Zeit. Jb. D.S.G. 1908.

sondern ein Versuch, das Publikum zu täuschen, so dass man sich auch unter andern Autoren umgesehen hat, auf die diese Anfangsbuchstaben nicht passen. Fleay[1]) bezeichnet mit aller Bestimmtheit **Thomas Middleton** als Verfasser:

„As to the authorship of the play, any one who has read Middleton will not hesitate for a moment. The whole style, plot, and metre is his . . .“

Ähnlich äussert sich Hopkinson[2]):

The internal evidence in his (d. h. Middleton's) favour is very strong and cannot fail to strike any reader who is even superficially acquainted with his plays“.

Bullen[3]) und Ward[4]) sind derselben Meinung. Koeppel[5]) gibt die Möglichkeit der Verfasserschaft Middletons zu, und Jung[6]) versucht dieselbe zu unterstützen durch Herbeiziehung von Shakespeare-Parallelen. —

Nur zwei Stimmen haben sich gegen diese Auffassung erhoben: Swinburne[7]), der keine Verwandtschaft zwischen *The Puritan* und den Middleton-Dramen herausfinden kann, und Brooke[8]), der auf Grund der Ähnlichkeit zwischen *The Puritan* und *Eastward Hoe* Marston als Autor des Stückes bezeichnen möchte.

Die Hypothese der Verfasserschaft Middletons hat viel für sich, und deshalb ist sie immer und immer wieder unterstützt worden. Unser Drama gehört der Gattung an, die von Middleton besonders gepflegt worden ist: die realistische Komödie, die in der bürgerlichen Gesellschaft Londons spielt. — Es wurde, wie uns das Titelblatt der ersten Ausgabe belehrt, von den Pauls-Knaben aufgeführt, für die zu jener Zeit auch Middleton schrieb. — Viele

---

[1]) Chronicle of the English Drama vol. II p. 92—93.

[2]) S. V der Einleitung zur Ausgabe von *The Puritan*.

[3]) The Works of Thomas Middleton Introduction pp LXXXIX - XC.

[4]) History of English Dramatic Literature vol. II p. 230.

[5]) Studien über Shakespeares Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker p. 91.

[6]) Das Verhältnis Th. Middleton's zu Shakspere pp. 91—96.

[7]) „Thomas Middleton“ in Nineteenth Century. XIX a. 138 ff.

[8]) Shakespeare Apocrypha, Introd. pp. XXXI—XXXIII.

seltne Worte und eigentümliche Redewendungen sind den Erzeugnissen Middletons und unserm Stück in viel höherem Grade gemeinsam, als die genannten Verfechter dieser Hypothese bisher angenommen haben. z. B. *Puritan* IV. 1. 36.

A guarded lackey to run before it, and pied liveries to come trashing after it.

A Trick to Catch the Old One I. 4. 63.

I still trashed and trotted for other men's causes;

Bullen bemerkt dazu: The meaning of trash in both passages would seem to be, — move with bustle.

Puritan III. 5. 110.

that I should ne'er lin laughing.

Your Five Gallants I. 1. 292.

here sits a ruby that ne'er lins blushing for the party that pawned it;

„To lin" heisst „aufhören". Es kommt ausserdem vor *Witch* V. 1. 203; *A Chaste Maid in Cheapside* III. 2. 131; *More Dissemblers besides Women* III. 1. 75.

Puritan I. 4. 263.

Kerrie, Merry, Buffe-Jerkin.

Blurt, Master-Constable I. 2. 223.

kerry merry buff!

Puritan III. 1. 18.

what's oclock?

Frailty. Why, do you take vs to be Iacke ath' Clock-house?

The Old Law III. 1. 66.

Gnoths . . . not the jack of the clock-house; the hand of the dial, I mean.

Puritan I. 4. 299.

by yon Bear at Bridge-foot, in heaven shalt thou.

No Wit, No Help like a Woman's V. 1. 266 —269.

for now is Mercury going into the second house near unto Ursa Major, that great hunks, the Bear at Bridge-foot in heaven, which shows horrible bear-baitings in wedlock;

Das Wort *sesarara* (aus ital. certoriari) Pur. III. 2. 81 findet sich etwas verändert in *The Phoenix* I. 4. 121. sursurrara.

Das Wortspiel zwischen suitor (Bewerber) und shooter, die sich wohl kaum in der Aussprache unterschieden, ist einmal im Puritaner-Drama (II. 1. 85—98) und dreimal in *No Wit, No Help like a Woman's* (II. 1. 23—27, II. 1. 232—33, III. 1. 77—80) vorhanden.

Viel Aufsehen hat das Wort „to accost" erregt.

Puritan II. 1. 42.

make honour to your lips thus; and then accoast it.

The Phoenix I. 4. 103.

Phoenix. What a busy caterpillar's this! let's accost him in that manner.

In *The Changeling* kehrt der Ausdruck noch einmal in einer Bühnenanweisung wieder: I. 1. 60.

Alsemero accoasts Beatrice and then kisses her.

Das Wort ist hier zur Beschreibung derselben Situation verwendet wie in *The Puritan*: in beiden Fällen wird eine gewisse Zeremonie beim Küssen beschrieben.

Das Wort to lie in den Bedeutungen „liegen" und „lügen" bot willkommenen Anlass zu Wortspielen.

The Puritan I. 3. 75.

Frailty: O, I, we may lie, but we must not sweare.

Simon: True we may lie with our Neighbors wife, but we must not sweare we did so.

Blurt, Master-Constable II. 2. 156.

I will lie to do him pleasure. Yet to tell lies may hurt the soul.

Einen von den wenigen bildlichen Ausdrücken, die unser poesiearmes Stück aufweist, finden wir auch bei Middleton wieder.

Puritan II. 1. 159—161.

Frailty. I should laugh now, if this blunt fellow should put'em all by side the stirrop, and vault into the saddle himselfe.

A Mad World, my Masters IV. 3. 37—38.

I'll teach the slave to be so bold yet, as once to offer to vault into his master's saddle, i' faith.

Neben diesen wörtlichen Anklängen finden sich auch viele Ähnlichkeiten in bezug auf Handlung und Situation, so in der Anwendung des Kalenders.

Puritan III. 5. 287.

(Pyeboard with an Almanack and the Captaine).

Cap. Turne ouer George.

Pye. June-Julie: here Julie; thats this month. Sunday thirteene, yesterday forteene, to day fifteene.

Cap. Looke quickly for the fifteene day: — if within the compasse of these two days there would be some Boystrous storme or other, it would be the best, Ide defer him off till then: some tempest, and it be thy will.

Pyeb. — Heres the fisteene day — hot and fayre.

Cap. Puh, would t' ad beene hot and foule.

Pie. The sixteene day; thats to morrow: the morning for the most part faire and pleasant.

Cap. No lucke.

Pie. But about hye-none, lightning and thunder.

Vergleiche damit *No Wit, No Help like a Woman's* I. 1. 260—269.

Weatherwise . . Luck, I beseech thee! [Reads] Good days, — evil days, — June, — July; — speak a good word for me now, and I have her: let me see, The fifth day, 'twixt hawk and buzzard; The sixth day, backward and forward, — that was beastly to me, I remember; The seventh day, on a slippery pin; The eighth day, fire and tow; The ninth day, the marked is marred . . . luck, I beseech the now, before I look into 't . . . etc.

Eine ähnliche Stelle ist in *A Fair Quarrel* vorhanden V. 1. 128—134.

Die Klagen der Puritanerin über den Tod ihres Mannes erinnern an diejenigen, in welche die im Grunde fröhliche Thomasine in *Michaelmas Term* ausbricht.

Puritan I. 1. 6.

Widow. Oh I haue lost the deerest man, I haue buried the sweetest husband that euer lay by woman.

Michaelmas Term. IV. 3. 50—51.

Thomasine. O master Rearage, I have lost the dearest husband that ever woman did enjoy.

Andrerseits sind auch die leichtfertigen Reden über den Tod des Vaters, die sich häufig in *The Puritan* finden, ganz im Stile Middletons[1]). Vergl. *Pur.* I. 1. 42—47 und 166—187, III. 5. 106, IV. 1. 24 und *Your Five Gallants* IV. 8. 288, *A Mad World* I. 1. 44, *The Old Law* II. 2. 22—28.

Die Person des Gaunerhelden Pyeboard, der beständig an seinen Witz appelliert, taucht mit ähnlichen Redensarten in einigen Middletonschen Dramen auf.

Puritan III. 3. 106.

Has my wits serued me so long, and now giue me the slippe . . . when I have most need of 'em?

A Trick to Catch the Old One. IV. 3. 53—55.

Witgood. I perceive I must crave a little more aid from my wits: do but make shift for me this once, and I'll forswear ever to trouble you in the like fashion here after;

Vergl. ferner *A Trick* I. 1. 23—26.

Zum Schluss sei noch die Ähnlichkeit des Stoffes hervorgehoben, die *The Puritan* und *The Family of Love* aufweisen. In beiden Stücken werden die Puritaner verspottet, im Middletonschen Drama unter dem Namen der Familisten. Im Grunde genommen sind es aber doch die Gebrechen, die überall den Puritanern nachgesagt werden: Buchstabenglauben gegenüber wirklicher Frömmigkeit und im Zusammenhange damit Heuchelei, die die Satire des Dichters herausfordern. — In beiden Dramen werden dieselben Fehler mit denselben Mitteln bekämpft.

Wie wir sehen, ist es hauptsächlich die Diktion, in der sich das Puritanerdrama mit den Middletonschen Dramen

---

1) Koeppel. Shakespeares Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker. p. 91.

berührt. Es ist dagegen entschieden zu viel gesagt, wenn Hopkinson behauptet:

The whole tone, style, expression, phraseology, turn of thought, plot, characters, and characterisation are indubitably his (Middleton's). The prose and metre too are eminently Middletonian.

Träfe dieses in dem Umfange zu, wie es hier dargestellt wird, so könnte man an der Verfasserschaft Middletons keinen Augenblick zweifeln. Hopkinson geht aber in seinen Behauptungen zu weit. Einmal ergibt sich bei genauer Prüfung, dass nicht so viel Übereinstimmungen vorhanden sind, wie er glaubt, und dann stellen sich auch Unterschiede heraus, die von ihm und den andern Anhängern dieser Hypothese übersehen worden sind, Unterschiede von so grundlegender Bedeutung, dass meines Erachtens Middleton als Verfasser nicht in Frage kommen kann.

Die Verschiedenheiten sind technischer Natur und betreffen sowohl den Aufbau der Handlung als auch den Versbau.

Die Handlung von *The Puritan* ist ausserordentlich einfach. Sie besteht in der Durchführung einer einzigen Intrigue, deren Verlauf an einer Stelle durch ein retardierendes Moment unterbrochen wird, und in der Entlarvung der Intriganten.

Dagegen setzen sich die Middletonschen Dramen immer aus mehreren Handlungen zusammen[1]), sei es, dass sie aus einer Reihe von einzelnen Bildern bestehen, die durch einen dramatischen Rahmen zusammengehalten werden — *The Phoenix*, *Your Five Gallants*, — oder zwei Haupthandlungen — *The Family of Love*, *A Mad World* — oder auch aus einer Haupthandlung mit begleitender Nebenhandlung — wie die meisten übrigen Damen.

An Stelle dieser einen Nebenhandlung treten mitunter zwei und in *A Chaste Maid in Cheapside* sogar drei Aktionen. Die Folge davon ist eine solche Häufung konkreter Geschehnisse, dass viele seiner Stücke an Stoffüberladung leiden.

---

[1]) Fischer: Thomas Middleton.

Fischer spricht wiederholt von einem „stofflichen Heisshunger Middletons“. — Viele Fäden laufen durcheinander, aber so geschickt, dass man nie die Übersicht verliert. Der Dichter verblüfft durch immer neue Wendungen und Situationen. Das schadet zwar der künstlerischen Einheit seiner Stücke, gibt ihm aber Gelegenheit, seine Meisterschaft im Technischen zur Geltung zu bringen. Von den 21 Dramen Middletons, die die Bullensche Ausgabe enthält, weist keines eine so einfache Handlung auf wie *The Puritan.* Es steht abseits und passt in dieser Beziehung nicht in den Rahmen jener Stücke.

Noch ein Unterschied sei erwähnt. Wenn sich bei Middleton die Notwendigkeit ergibt, zum Verständnis des Stückes uns mit einer Intrigue vor ihrer Inscenierung bekannt zu machen, so geschieht es nur in Umrissen. Es wird uns nur der Richtungspunkt des weiteren Verlaufes angezeigt, den Weg dorthin erfahren wir erst in der Handlung. Mitunter werden uns auch diese allgemeinen Andeutungen vorenthalten. Der Dichter lässt die Personen im Flüstertone sprechen, wenn sie sich einen Plan mitteilen, während vorher und nachher die Unterhaltung laut geführt wird; z. B. *More Dissemblers besides Women* II. 3. 78. *Witch* III. 2. 167 und IV. 3. 108.

Alles das versteht sich von selbst bei einem Dichter, der uns gern mit neuen Wendungen überrascht. Er wird natürlich unser Interesse an der Handlung nicht vorzeitig zerstören, sondern versuchen, unsere Spannung fortwährend zu erhöhen.

Der Verfasser des Puritanerstückes lässt dieses Kunstmittel ausser acht. Er wird nicht müde, uns immer und immer wieder mit dem Plane bekannt zu machen, so dass für den weitern Verlauf nicht viel mehr übrig bleibt, als dass sich alles das erfüllt, was wir schon längst wissen. Dadurch erlahmt das Interesse an dem Stücke. — Das Urteil, das wir schon beim Beginn dieser Abhandlung über den Verfasser gefällt haben, bestätigt sich auch hier: er ist ohne dramatisches Talent.

Die letzte Behauptung Hopkinsons, dass die Metrik von *The Puritan* mit der Middletons übereinstimme, ist sicher nicht richtig. Obwohl der Vers dieses Dramatikers viele Unregelmässigkeiten aufweist[1]), so sind sie doch niemals so angehäuft, dass sie die Schönheit beeinträchtigen. Seine Verse lesen sich glatt und angenehm. Algernon Ch. Swinburne[2]), sicherlich ein kompetenter wenn auch extravaganter Beurteiler, ist des Lobes voll über „the beautiful versification", über „the noble verse". Bei der Besprechung von *The Witch*[3]) sagt er:

„neither editor (Mr. Dyce nor Mr. Bullen) has given his author due credit for the excellence of style, of language and versification, which makes this play readable throughout with pleasure" . .

Swinburne[4]) sowohl wie Bullen[5]) benutzen wiederholt diese Eigenschaft Middletons, um seinen Anteil in Kompanie-Arbeiten mit Decker und mit Rowley auszusondern.

Ganz anders der Autor des Puritanerstückes. Auf Seite 20 ff. wurde ausgeführt, wie ungewandt er im Verfassen von Versen ist, und wie schwerfällig sie klingen. Die metrischen Lizenzen, die bei Middleton zur Belebung des Rhythmus dienen, sind hier so angehäuft, dass sie die Unfähigkeit des Dichters verraten. Deshalb schreibt er wenig Verse, und diese wenigen wahrscheinlich nur deshalb, weil es die Mode verlangte. Middleton dagegen verfasst manche Dramen fast ausschliesslich in Jamben (*Witch*, *Chaste Maid*, *Women beware Women*, *A Game at Chess*). In den fünfzehn Dramen, die er ohne Mitarbeiter verfasst hat, sind Poesie und Prosa im Verhältnis von vier zu drei verteilt, während in *The Puritan* 160 Verse nur ein Siebzehntel der Gesamtzahl der Zeilen (2708) ausmachen, also Poesie und Prosa im Verhältnis von eins zu sechzehn stehen. Auch dasjenige

---

[1]) Otto Schulz. Über den Blankvers in den Dramen Middleton's. Halle. Diss. 1902. Schipper. Metrik vol. II p. 333.

[2]) Nineteenth Century vol. XIX a p. 145 ff.

[3]) a. a. O. p. 148.

[4]) a. a. O. p. 143

[5]) pp. XV und XLIV seiner Einleitung zu Middleton.

Middletonsche Drama, das die wenigsten Verse aufweist, nämlich *Michaelmas Term*, zeigt noch das Verhältnis eins zu drei.

Schulz betont[1], dass auffällige Enjambements bei Middleton häufig vorkommen. In *The Puritan* ist kein einziger Fall zu verzeichnen.

Auch die spärlichen äussern Daten, die uns für die Verfasserschaft des Puritanerstücks gegeben sind, stimmen nicht mit der Middleton-Hypothese überein. Dr. Farmer hat nachgewiesen, dass als Autor nur ein „Oxford man" in Frage kommen kann, da verschiedene Redewendungen in der zweiten Scene des ersten Aktes im Jargon dieser Universität gehalten sind[2]. Ob Middleton eine Universitätsbildung genossen hat, wissen wir nicht bestimmt. Zahlreiche Andeutungen in seinen Dramen machen es aber wahrscheinlich, dass er in Cambridge studiert hat.

So vereinigen sich innere und äussere Kriterien, um die Middleton-Hypothese, die sich so fest gewurzelt hatte, gründlich zu zerstören.

Doch wie ist damit die Tatsache in Einklang zu bringen, dass soviele wörtliche Anklänge aus Middletonschen Dramen sich in *The Puritan* finden?

Ein grosser Teil dieser Übereinstimmungen ist wohl rein zufälliger Natur. Viele Ausdrücke sind nicht etwa nur Middleton und dem Puritanerdrama eigentümlich, sondern wir vermögen sie bei näherem Zusehen auch bei andern Dichtern ausfindig zu machen, voran bei Shakespeare, weil dieser besonders eifrig nach dieser Richtung hin untersucht

[1]) S. 48 seiner Dissertation.

[2]) *Puritan* I. 2. 36.

I haue beene matriculated in the *Vniuersitie* . . . went bare-headed ouer the *Quadrangle*, eate my Commons with a good stomacke, and *Battled with discretion*; at last. . . I was expeld the Vniuersitie, onely for stealing a Cheese out of *Jesus Colledge*. . .

Oh! there was a *Welshman*. . .

worden ist[1]. Entdeckt man bei einem Dichter die wörtliche Wiederholung eines Ausdrucks, der bei Shakespeare vorhanden ist, so ist man schnell mit dem Urteil fertig, dass jener Autor bei dem grossen Genius eine Anleihe gemacht habe. Oft mit Unrecht, denn es handelt sich mitunter um Redewendungen, die Gemeingut der ganzen Periode waren. Man vergesse nicht, dass analoge Situationen analoge Wendungen an die Hand geben, und dass der gleiche Boden die gleiche Nahrung erzeugt.

So begegnen wir dem Worte „accost" zweimal in *Twelfth Night.* I. 3. 52 und III. 2. 23. — In *Every Man out of his Humour* ist eine sehr scherzhafte Scene auf diesem Worte aufgebaut (II. 1 vol. II p. 54), in der beschrieben wird, wie Sir Puntarvolo seine Gattin bei der Rückkehr von der Jagd förmlich begrüsst (= accosts). Vgl. ferner vol. III p. 118 oben und vol. II p. 401 in Ben Jonson, Works. Sogar Gifford bedient sich dieses Wortes in einer Anmerkung (vol. II p. 161 Anm. 4. Works von B. Jonson). In *The English Traveller* von Thomas Heywood findet sich folgende Stelle (Works vol. IV p. 50).

He that was wont to shun vs,
And to absent himselfe accoasts vs freely.

Weitere Beispiele, auch für die moderne Zeit, bietet *The New English Dictionary*[2].

---

[1] Koeppel. Studien über Shakespeares Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker.

Jung. Verhältnis Th. Middleton's zu Shakspere.

[2] Diesem Worte ist mehr Aufmerksamkeit zugewendet worden, als es verdient. Die Tatsache, dass „to accost" zweimal bei Shakespeare und einmal in *The Puritan* vorkommt, benutzt Fleay (Biog. Chronicle II. 93) als Beweisgrund dafür, dass dies Stück eine Travestierung der Dramen Shakespeares enthalte (vgl. S. 34); und für Jung ist der Umstand, dass es ausserdem zweimal bei Middleton vorkommt, ein Stützpunkt für die Hypothese, dass dieser Dichter der Verfasser von *The Puritan* sei. Aber die Häufigkeit seines Auftretens, die aus der Menge der angeführten Beispiele hervorgeht, zeigt, dass es zum Gemeingut der Sprache jener Zeit gehörte, und dass aus seinem Vorkommen nichts geschlossen werden darf.

Das Wort „to trash", das ebenfalls die Aufmerksamkeit früherer Kritiker auf sich gezogen hat, kommt in *Bonduca* von Fletcher vor (Mermaid Series, Beaumont and Fletcher, vol. II p. 116).

Für das Vorkommen des Wortes „to lin" führt das *New English Dictionary* zahlreiche Beispiele, auch aus jener Zeit an, so aus Greene, Ben Jonson.

Über die Anwendung des Kalenders schreibt Fleay (Chronicle II p. 93 unten):

„Among minor indications of Middleton's manner note . . . the use of almanaces III. 6, the method of which (nämlich in *The Puritan*) is so different from that of Jonson and others".

Gegen diese Aufstellung ist Widerspruch zu erheben, sobald man folgende Stelle aus *Every Man out of his Humour* (I. 1 vol. I p. 39) in Betracht zieht.

Enter Sordido with an almanack in his hand. — —

Sord. Ha, ha, ha! I will not sow my grounds this year. Let me see, what harvest shall we have? June, July?

Macilente. What, is't a prognostication raps him so?

Sord. The 20, 21, 22 days rain and wind. O good, good! the 23, and 24, rain and some wind, good! the 25 rain good still! 26, 27, 28, wind and some rain. . . weiter unten:

5, 6, 7, 8, and 9, rainy with some thunder, the 22, 23, great tempests of rain, thunder and lightning.

Wenn man diese Stelle mit den auf S. 45 ff. zitierten aus *The Puritan* und *No Wit, No Help like a Woman's* vergleicht, so ergibt sich die Ähnlichkeit auf den ersten Blick. Durch die Übereinstimmung von „thunder and lightning" nähert sich *The Puritan* sogar mehr noch an Jonsons Lustspiel als an das Middletonsche Stück, und somit stellt sich das Gegenteil von der Behauptung Fleays heraus. Es ist wahrscheinlich, dass die Stellen aus *The Puritan* und aus *No Wit, No Help* Nachahmungen der bühnenwirksamen Scene in Jonsons Komödie sind.

Das Wortspiel suitor und shooter kommt in *Love's Labour's Lost* IV. 1. 110 vor.

Der Ausdruck „Jack o' the clock" kehrt in *Richard II.* V. 5. 60 und in *Richard III.* IV. 2. 117 wieder.

Die Redewendung „the Bear at Bridge-foot in heaven", deren Vorhandensein im Puritanerdrama das Lieblingsargument für die Verfasserschaft Middletons bildet, kommt in Shirleys *Lady of Pleasure* vor (Works ed. Gifford vol. IV p. 72)[1]).

Das seltsame Wort „sesarara" kehrt als „sasarara" in Cyril Tourneur's *Revenger's Tragedy* IV. 1 wieder[2]).

Dem Ausdruck „kerry merry buff" begegnen wir bei Nash, *Haue with you to Saffron Walden*, 1596, sig. F. 4; und bei Kempe: *Dedication of the Nine daies Wonder*, 1600[3]).

Viele Übereinstimmungen sind auch daraus zu erklären, dass *The Puritan* derselben Gattung angehört, die von Middleton besonders gepflegt wurde: der bürgerlichen, realistischen Komödie. Diese Lustspiele sind fast immer auf Intriguen aufgebaut, deren Durchführung meist mit Hilfe von Verkleidungen vor sich geht, besonders bei komplizierter Handlung. Die Handlungen sind also — vom Standpunkt der modernen Kritik aus betrachtet — stofflich beschränkt. Die Dichter sind gezwungen, bei sich und andern Dramatikern Anleihen zu machen. Bei dieser Beschränktheit des Stoffes auf der einen Seite und der reichlichen Produktion auf der andern Seite — wir können zur Zeit Shakespeares gegen fünfzig Dramatiker zählen — ist es nur natürlich, dass man vielfach Wiederholungen, Anklängen, Entlehnungen begegnet. Ben Jonson beklagt sich in den Prologen zu seinen frühesten Stücken bitter über die literarischen Diebstähle, über die „servile imitation". Später verstummen diese Klagen, weil sein eigenes Gewissen nicht ganz rein war. — Daher darf man nicht ohne weiteres aus Ähnlichkeiten im Stil auf eine Identität des Verfassers schliessen, besonders in unserm Falle, wo technische Gründe dagegen sprechen. — Es ist bezeichnend, dass dasjenige

---

1) Bullen, The Works of Middleton vol. IV p. 415 Anm. 2.
2) Bullen, Middleton vol. I p. 122 Anm. 2.
3) Bullen, Middleton vol. I p. 15 Anm. 1.

Drama, das sich inhaltlich am engsten an *The Puritan* anschliesst, *The Family of Love*, sprachlich sich am weitesten davon entfernt. Der schwärmerischen, im Romeo-Stile gehaltenen Liebesrhetorik können wir nichts aus unserm Drama auch nur im entferntesten an die Seite stellen.

Auch die Hypothese von Tucker Brooke, dass **Marston** der Verfasser von *The Puritan* sei, ist nicht haltbar. Er ist auf diese Vermutung durch Ähnlichkeiten geführt worden, die er zwischen unserm Stücke und *Eastward Hoe*, einer gemeinsamen Arbeit von Chapman, Jonson und Marston, entdeckt hat.

Brooke schreibt p. XXXII seiner Einleitung zu *Shakespeare Apocrypha:*

„The outlook upon London life in the last two dramas is practically identical. Both are realistic in the coarsest sense, and the types are the same, representing and satirizing, in the one play as in the other, the two hostile classes of court and city. Touchstone and Sir Godfrey, Quicksilver and Master Edmund, have little to distinguish them. Sir Petronel is but a composite of Pyeboard and Pennydub, with the villany of the first and the inanity of the second. But the greatest resemblance appears in the female characters: Gertrude and Moll, one hopes and believes, can have but one creator. Both are revolting to the finger-tips, twin embodiments of middlecass vulgarity without a shade of difference. With their craving for coaches and ladyship, their loud expressed dread of „leading apes in hell", and their continued mouthing of obscenities, they illustrate what, in one of the few pregnant phrases to be found in German dissertational literature, has been called the *schmutzige Spur* which Marston's hand leaves ever behind it.

Des weiteren führt er aus, dass beide Dramen neben Nachahmungen Shakespeares auch Parodien auf diesen Dichter enthalten, und dass aus beiden Stücken eine gewisse Bitterkeit spricht, die deren Verfasser gegen Polizeibeamte und Gerichtsdiener hegen.

Was hat es nun mit diesen Behauptungen auf sich? Sind sie derart, dass sie uns von der Identität der Verfasser überzeugen? Zunächst sind die Ähnlichkeiten zwischen den männlichen Charakteren ganz oberflächlich und ohne Bedeutung. Auch die Behauptung, der wir seit Fleay fort-

während begegnen, dass *The Puritan* Parodien auf Shakespeare enthalte, haben wir als unbegründet zurückgewiesen (S. 33 ff.). Es handelt sich um blosse Nachahmung, ohne eine Spur von Travestierung.

Dagegen ist eine grössere Ähnlichkeit zwischen Moll aus *The Puritan* und Gertrud aus *Eastward Hoe* nicht zu verkennen. Doch haben wir es hier wahrscheinlich mit einer Nachahmung zu tun. *Eastward Hoe* erschien 1605, also ein Jahr vor der wahrscheinlichen Abfassung des Puritanerstückes[1]). Es ist ein prächtiges Stück, das immer wieder auf die Bühne gebracht wurde — wir wissen von Aufführungen aus den Jahren 1613, 1751 und 1775 — und das noch heute dem Leser Vergnügen bereitet. Es ist wahrscheinlich, dass ein solches Zugstück auch von den Zeitgenossen geplündert wurde, wahrscheinlicher jedenfalls, als dass derselbe Autor nach einer lebensfrischen Figur wie es die Gertrude ist, die schwächliche Kopie der Moll angefertigt haben sollte. — Wir finden keine wörtlichen Reminiszenzen aus *Eastward Hoe* in *The Puritan*, auch keine stilistischen Anklänge. Wahrscheinlich hatte der Verfasser dieses Stückes jene Komödie auf der Bühne gesehen, und nach der wirkungsvollen Gestalt der Gertrude seine Moll gezeichnet.

Brooke würde sich selbst von der Haltlosigkeit seiner Hypothese überzeugt haben, wenn er die nächstliegende Konsequenz daraus gezogen hätte, nämlich diejenigen Dramen auf ihre Ähnlichkeit mit *The Puritan* untersucht hätte, die Marston ohne Mitarbeiter verfasst hat. Nimmt man diese Vergleichung vor, so ergibt sich, dass die Marstonsche Eigenart ganz verschieden ist von der des Puritanerstückes. In seinen Komödien — denn nur auf diese erstrecken sich unsere Untersuchungen — laufen ebenso wie in den Middletonschen Dramen mehrere H a n d l u n g e n neben einander her, während *The Puritan* nur eine Aktion enthält. Wir sahen (p. 6) dass der Schreiber unseres Stückes nicht immer den

---

[1]) Siehe p. 39.

Fortgang der Handlung und deren Motivierung uns in Dialogform vor Augen führen konnte, und dass der Monolog oft dazu herhalten musste. Dafür finden wir bei Marston kein Beispiel. Auch er verwendet reichlich Monologe; doch dienen diese immer dazu, den ideellen Stimmungsgehalt dem Publikum zu verdeutlichen. Sie befinden sich deshalb meist am Ende der Scene.

Auch in der Charakterzeichnung unterscheidet sich *The Puritan* erheblich von den Marstonschen Komödien. Die Gestalten sind hier deutlicher gezeichnet als dort. Die weiblichen Figuren, die im Puritanerstück ganz farblos und ohne Individualität erscheinen, hat Marston mit frischer Lebendigkeit gezeichnet.

Zum Vergleiche wollen wir betrachten, wie Marston den puritanischen Weinhändler Mulligrub und seine Frau in *The Dutch Courtezan* und unser Anonymus die Gruppe der Puritaner in *The Puritan* charakterisiert. Es handelt sich in beiden Fällen um eine Satire auf dieselbe Klasse von Menschen, die durch ihre zur Schau getragene Frömmelei oft innere Schäden und moralische Mängel zu verdecken suchten und deshalb den Spott ihrer Zeitgenossen reichlich auf sich luden. Bei dieser Gleichheit der Tendenzen ergeben sich natürlich Ähnlichkeiten in der Darstellung. Hier wie da hängen die Puritaner an den Äusserlichkeiten ihrer Religion, einer Eigenschaft, die im Diener Nicholas im lächerlichsten Buchstabenglauben gipfelt (*Dutch Courtezan* II. 3. 8, *Puritan* I. 4. 143—215). Wie der verstorbene Mann der Puritaner-Witwe alle Welt betrog (I. 1. 52), so ist auch Mulligrub ein Erzgauner und Betrüger. — Sie glauben an Zauberei. In *The Puritan* ist die ganze Handlung darauf aufgebaut, und Mulligrub sagt III. 3. 115:

If I have not my goblet again, heaven I'll to the devil — I'll to a conjurer. — In beiden Dramen werden die Puritaner als einfältig hingestellt und von Gaunern und Spassvögeln genarrt. — Soweit die Puritaner in beiden Dramen gemeinsame Züge tragen, handelt es sich um eine Karikatur des Bildes, das das Volk in seiner Gesamtheit

von den Anhängern dieser Sekte hatte. Es sind dies ihre typischen Charakterzüge. Während nun aber unser Anonymus im Typischen stecken bleibt, vermag sich Marston darüber hinaus zu erheben. Der Weinhändler, obwohl nur in einer Nebenhandlung verwendet, ist viel lebendiger gezeichnet als seine Glaubensgenossen in *The Puritan.* Er ist eine tätige Natur und versucht sich der losen Streiche des Schelmen Cooledemoy zu erwehren, während jene nur eine passive Rolle spielen und alles ohne Widerstand über sich ergehen lassen. Er ist schwatzhaft (II. 3) eingebildet (II. 3) rachsüchtig (III. 3. 7), habgierig (III. 3) und, vom Standpunkte des Zuschauers aus betrachtet, witzig, wenn er in seinem letzten Stündlein sagt II. 1. 95.

I do make here confession, if I owe any man anything, I do forgive him heartily, if any man owe me anything, let him pay my wife. Obwohl die beiden Dramen zeitlich nicht weit auseinander liegen (1605 und 1607 veröffentlicht) so zeigen sie doch eine solche Verschiedenheit in der Charakterzeichnung, dass sie unmöglich demselben Verfasser zugeschrieben werden können.

Was die Sprache angeht, so sind auch die Marstonschen Komödien zum Teil in der realistischen Umgangssprache geschrieben. Oft finden wir aber auch Stellen von hoher, poetischer Schönheit, nach denen wir uns in *The Puritan* vergeblich umsehen. Von der Vorliebe für Wortspiele, deren wir im Puritanerstücke so viele fanden, ist Marston ganz frei. Auch sind der Wortschatz und die Diktion durchaus verschieden. —

Die Verspartien, die in *The Puritan* auffallend kurz sind, sind hier länger, und die Blankverse sind formvollendeter [1]).

Seinem allgemeinen Charakter nach erkannten wir *The Puritan* als eine heitere Posse, ohne geistigen Kern, ohne Tiefe des Gedankens. Ausgenommen die Aussprüche

[1]) v. Scholten. Metrische Untersuchungen zu John Marston's Trauerspielen.

Pyeboards und Skirmish's über die Vorzüge des Krieges gegenüber dem Frieden (I. 2. 26—107) ist das Stück von philosophischen Reflexionen frei. Ganz anders Marston! Seine Komödien wirken nie unbefangen heiter. Aus ihnen spricht ein ernsthafter Pessimusmus und Resignation gegenüber den Unvollkommenheiten der Welt[1]. „In Marston's comedies there is a strong alloy of bitterness" sagt Bullen. Wir finden viele philosophische Reflexionen in seinen Stücken. Die Dramen sind mitunter geradezu damit überladen, so dass der Gang der Handlung gehemmt wird.

Das, was jeder nach dem Lesen weniger Zeilen in den Komödien Marstons fühlt, ist hier auseinanderzusetzen versucht worden, dass dieselben nämlich einen ganz andern Typus darstellen als *The Puritan*, und dass von einer Identität der Verfasser keine Rede sein kann.

Schlusswort.

Die Methode, nach der man diese letzten beiden Hypothesen aufstellte, war die, dass man sich unter den Autoren, die für die Paulsknaben schrieben, umsah, denjenigen, der die grösste Ähnlichkeit mit dem Dichter des Puritanerstückes zeigte, herausgriff und ihn kurzerhand als Verfasser bezeichnete. Man nahm also die Wahrscheinlichkeit, dass der Autor, der diesmal für die Paulsknaben schrieb, unter ihren regelmässigen Dramenlieferanten zu suchen sei, als Notwendigkeit an und wurde dadurch von einem irreführenden Vorurteil befangen. — Auch die andern Dichter, die zu jener Zeit für die „Paul's boys" Dramen verfassten, nämlich Chapman[2], Dekker und Webster[3] und Fletcher[4])

[1] Vgl. Aronstein. E St. XXI p. 78.

[2] Bussy d' Ambois 1607.

[3] Northward Hoe und Westward Hoe, beide 1607.

[4] The Woman Hater 1607. Ausserdem wurde am 30. Juli 1606 ein anonymes Stück „Abuses" am Hofe aufgeführt.

kommen nicht in Betracht, da ihre Eigenart von der unseres Anonymus noch weiter abweicht als die der vorher besprochenen.

Mir scheint es zur Zeit unmöglich, den Schleier zu lüften, der über der Verfasser-Frage liegt. Man wird beim Lesen des Stückes an verschiedene Autoren gemahnt: an die anonymen Verfasser von *The Merry Devil of Edmonton* und von *The London Prodigal.* Auch die ungefüge Art eines Rowley scheint daraus hervorzuleuchten. Man könnte allenfalls auch an John Day (1574—1640?) denken, der ja wegen eines Diebstahls von der Universität relegiert worden sein soll — dasselbe Verbrechen, welches hier verläumderischer Weise George Pyeboard in die Schuhe geschoben wird. Days Art würde etwa dem in dieser Posse aufgewandten Talent und seiner Sinnesart entsprechen. Da indessen die meisten seiner Stücke in Gemeinschaft mit andern verfasst sind und die wenigen selbständigen, wie *Humour out of Breath*, *Ile of Gulls* doch zu verschieden im Charakter sind, so lässt sich auch nach dieser Richtung über eine rege Vermutung nicht hinauskommen. In der Komposition und Charakterzeichnung trägt *The Puritan* zu wenig den Stempel ausgeprägter Eigenart; und zu welchen Irrtümern die Anwendung sprachlicher Kriterien allein zu führen vermag, hat die Darlegung der Middleton-Hypothese erwiesen.

Von vielen Dramatikern jener Zeit ist uns nur ein einziges Stück erhalten — eine Reihe solcher Dramen weist die Sammlung von Dodsley's Old Plays auf. Es ist leicht möglich, dass auch *The Puritan* als einzige poetische Leistung seines Verfassers auf uns gekommen ist. Auch die Möglichkeit ist zu erwägen, dass, der Sitte der Zeit entsprechend, mehrere Dichter daran gearbeitet haben. — In allen diesen Fällen ist eine Entscheidung der Verfasserfrage auf Grund innerer Kriterien nahezu unmöglich. Vielleicht fördert die Zukunft neues Material zu Tage. Die vorliegende Untersuchung hat sich damit begnügen müssen, die alten Hypothesen aus dem Wege zu räumen, um für künftige Arbeiten die Bahn frei zu machen.

Lebenslauf.

Ich, Artur Tzeutschler, evangelischen Bekenntnisses, wurde am 8. April 1884 zu Troitschendorf Kreis Görlitz geboren als Sohn des 1891 verstorbenen Gutsbesitzers Ernst Tzeutschler und seiner Ehefrau Auguste, geb. Berger. Nach zweijährigem Besuch der Volksschule zu Troitschendorf trat ich in die Realschule zu Görlitz und nach deren Absolvierung Ostern 1900 in die Oberrealschule zu Charlottenburg ein, die ich Ostern 1903 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Ich genügte meiner Militärpflicht im Infanterie-Regiment von Courbière (2. Pos.) No. 19 und studierte neuere Philologie an den Universitäten Tübingen, Berlin und Breslau. Michaelis 1906 erwarb ich durch eine Ergänzungsprüfung das Reifezeugnis eines Realgymnasiums und ein halbes Jahr später bestand ich die Turnlehrerprüfung. Zur Erweiterung meiner englischen Sprachkenntnisse verlebte ich die grossen Ferien 1907 in Edinburgh, Oxford und London. Während meiner Breslauer Studienzeit gehörte ich als ordentliches Mitglied den Seminaren für romanische und englische Philologie an unter der Leitung der Herren Professoren Appel und Sarrazin. Am 28. Juli bestand ich das examen rigorosum.

Ich besuchte die Vorlesungen und Uebungen der folgenden Herren Dozenten:

(Tübingen) Franz, Kornemann, v. Lange, Maier, Pfau, Spitta, Voretzsch.

(Berlin) Brandl, Delmer, Ebeling, Haguenin, Hartmann, Roethe, Erich Schmidt, Spiess, Tobler.

(Breslau) Appel, Baumgartner, Koch, Kühnemann, André Pillet, Rope, Sarrazin, Siebs, Stern, Stoy.

Allen diesen meinen verehrten Lehrern sage ich für die mannigfaltigen Belehrungen herzlichen Dank. Für die Anregung zur vorliegenden Arbeit und für die gütige Unterstützung mit freundlichem Rat während der Abfassung derselben schulde ich Herrn Professor Sarrazin noch besondern Dank.